

ON KAWARA, AUTOBIOGRAFÍA VISUAL

DIANA CATALINA PRIETO GARCÍA

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
Facultad de Ciencias Sociales  
Carrera de Estudios Literarios  
Bogotá, 2014

ON KAWARA, AUTOBIOGRAFÍA VISUAL

DIANA CATALINA PRIETO GARCÍA

TRABAJO DE GRADO

Presentado como requisito para optar por el  
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
Facultad de Ciencias Sociales  
Carrera de Estudios Literarios  
Bogotá, 2014

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Jorge Humberto Peláez Piedrahita, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

DIRECTOR DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Jairme Alejandro Rodríguez Ruiz

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Juan David Cárdenas Maldonado

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

A Dios Padre Todo Poderoso,  
Al tesoro que me dio, mis padres y hermanos  
A Juan David Cárdenas por su dirección

## CONTENIDO

Introducción	7
On Kawara, Arte y Literatura	10
On Kawara, una exposición	10
Today Series	10
One Million Years	15
I Read, I Went, I Met20	
I Got Up	23
I am still alive	25
On Kawara, la literatura y los puentes que los comunican	29
Biografía como género y biografía de On Kawara	30
Arte Conceptual como marco	39
Autobiografía, antes de su posibilidad visual	45
On Kawara, Autobiografía Visual	50
On Kawara y su inclusión en lo autobiográfico-visual	50
Nuevas posibilidades de lo autobiográfico desde la teoría	53
On Kawara y el estudio de su caso desde la literatura	69
Consideraciones finales	74
Anexo A	77
Bibliografía	79
Obras citadas	85

## INTRODUCCIÓN

¿Estoy viendo esta pintura o la estoy leyendo?

Una de las preguntas que surgen frente a la obra *Today Series* de On Kawara; en general, sus series en conjunto cumplen con esta característica, la de interrogar al espectador y a los modos de producción artística indagados en el desarrollo formal de éstas; sin embargo, la aproximación estudiosa al misterio que constituye la convivencia de los conceptos allí tratados y su desarrollo formal confirmará el llamado de atención a aspectos que le competen a varias disciplinas implícito en sus series. Así surge esta investigación, frente al interrogante imperativo que abre este texto, cuya aparente simplicidad se complejiza tras la repetición del mismo, ramificándose en asuntos que reclaman indagación.

Pero, ¿Por qué un artista conceptual puede cuestionar la literatura desde algunos de sus presupuestos más básicos? La respuesta se encuentra en la convivencia entre lenguaje, construcción de sujeto y reflexiones tiempo-espaciales, por nombrar algunas de las categorías que encarnan las obras. El presente texto se propone mostrar los alcances de la propuesta de este artista, donde se evidencian falencias por parte de la teoría producida tanto en el campo de las artes plásticas como literarias, consecuencia de un grupo de preguntas comunes al ser humano, complejizadas en su desarrollo y una actitud silenciosa por parte del autor que lucha por desdibujarse.

Por lo tanto, fue necesario tomar sólo algunos de estos cuestionamientos como punto de partida en la búsqueda de un aspecto literario en las obras de On Kawara; la primera posibilidad de que éste existiera parecía refugiarse en el uso del lenguaje como materia prima de las series; sin embargo con el desarrollo de la investigación esta idea comenzó a ser secundaria frente a un aspecto que se complejizó con el tiempo, el del sujeto que se configura en las obras por medio de diversos lenguajes, esto es, el artista mismo y su cotidianidad, y no las palabras que a manera de materia prima erigían sus obras, constituyeron el inicio de un camino que guiaría a On Kawara hacia el terreno literario.

Más adelante, con algunas intuiciones acerca de la vida que se hace texto en lenguajes que comúnmente no son considerados como tal, inicié la lectura del libro *Autobiografías Visuales* de Anna María Guasch, donde encontré que el sujeto y su permanente construcción en el “caso Kawara” era lo que conduciría al desarrollo del mencionado aspecto literario en su obra; ya que en dicho texto se expone cierto cambio que nace en el arte conceptual y que, con On Kawara concretamente, repercute en los estudios literarios: Primero, la forma de proceder y los conceptos que de una u otra forma fueron constantes en las obras de este grupo de artistas, cuestionaron lo que comúnmente se concibe por lenguaje, sus “usos” y formas de representación (sean gráficas o auditivas); expandiendo dichos preceptos a través de la introducción de nuevos lenguajes. Luego, el anterior aspecto reclama atención por parte de la literatura al cuestionar el canon sobre el cual se han erigido los diferentes géneros, evidenciando la necesidad de reevaluar los mismos en función de estas nuevas formas de representación y muchas otras emergentes que nacen acompañadas de preguntas desde la teoría como: ¿es esto literatura? ¿debe concebirse como otra forma de literatura o debe ampliarse lo que se denomina literario para aproximársele?

Así pues, las consecuencias del conceptualismo enunciadas en el texto de Guasch en el marco de la construcción de sujeto a través del ejercicio autobiográfico, constituyen las bases de lo que justificaré la inclusión de On Kawara dentro de lo autobiográfico-visual que plantea Guasch; razón por la cual su texto será la guía a seguir a lo largo de esta investigación, así como algunos de los autores que respaldan las afirmaciones de esta autora.

Por consiguiente, el presente trabajo mostrará el porqué del direccionamiento que considera al sujeto como punto inicial de los asuntos que contienen las razones por las cuales On Kawara reclama una mirada desde la literatura. Adicionalmente, a partir de esta primera decisión, se justificaré la relación del género autobiográfico con el arte contemporáneo, vínculo que reclama una revisión de los límites teóricos de los géneros tanto artísticos como literarios desde la crítica correspondiente a estas disciplinas. Por último, a través de ciertos autores se evidenciará cómo On Kawara se diferencia de otros artistas del momento en el que ha sido inscrito, dado que su vida y obra indagan el régimen de escritura sobre el que se ha realizado gran parte de la teoría lingüística y literaria, problematizando a su vez los estudios literarios desde su inclusión en un género que parecía privativo de la literatura.

Para llevar a cabo este planteamiento, el texto iniciará donde surgió el asunto aquí perseguido, frente a las obras de On Kawara reunidas y exhibidas en un espacio expositivo que a manera de templo las resguarda, direccionando al espectador, aunque sea indirectamente, en el recorrido por las series. De esta forma, con el propósito de que el lector pueda experimentar en ciertos aspectos la obra del artista, las decisiones expositivas de sus series y la experiencia como espectador; un primer apartado será la guía introductoria a sus obras y las preguntas que éstas generan.

De esta forma, el primer capítulo será el lugar donde se exponga lo que comúnmente se ha dicho de los aspectos a evaluar en la proposición de una variable que conjuga lo literario y lo artístico: la 'Autobiografía visual', razón por la cual se resalta aquello que durante mucho tiempo pareció privativo de ciertas formas de expresión adscritas a un arte y otro, para luego, en el segundo capítulo, contemplar las teorías de autores que de diversas maneras dilucidaron el problema de las restricciones teóricas a nivel disciplinario indagadas en las series de On Kawara, analizándolos en función de encontrar los lugares donde se hace posible una apertura de las concepciones sobre las cuales se han elaborado teorías literarias que deben cuestionarse constantemente, pues las formas de representación crecen vertiginosamente y el canon no puede ignorar estos sistemas en perpetuo cambio.

## ON KAWARA, ARTE Y LITERATURA

“It's an endless game, because I can enjoy this until I die”

On Kawara

### ON KAWARA, UNA EXPOSICIÓN

#### Today Series

“The exhibition was at once today, yesterday and tomorrow. It provides a subject for discussion and matter for reflection. Time as a phenomenon is at the centre of our common preoccupations. Reading On Kawara’s Works leads to an interrogation of everything living. Is intellectual autonomy, a permanent departure from a connection with time, posible? Can we think independently about the present, the past, the future? Are we linked somehow with contemporaneity?”  
(Watkins, On Kawara. 29)

Las pinturas de la extensa serie *Today Series* del artista conceptual japonés On Kawara, se encuentran protegidas en espacios expositivos diseñados para obviarse, se trata de contenedores que permiten recorrer la serie visual y espacialmente, aislándola de los distractores externos. Surge entonces la pregunta por esta decisión tomada no una sino cientos de veces. Las obras de On Kawara han recorrido el mundo, exhibidas cuidadosamente “dentro del cubo blanco”<sup>1</sup>, tan bien descrito por Brian O’Doherty. Mirar la obra en su templo conducirá a especulaciones sobre las razones y efectos de las decisiones expositivas de la obra.

Un grupo de pinturas que comparten el mismo tamaño y color de fondo ocupan el centro de una de las paredes de la galería, la distancia entre una pieza y otra es la justa y necesaria para observar la obra en su unidad y como conjunto, caracterizándose ambos casos por ofrecer experiencias divergentes que parten de un mismo punto.

---

<sup>1</sup> Excepto la obra *Pure conscioussness* (1998) que se expuso el en interior de los salones de algunos colegios y jardines infantiles alrededor del mundo y se mencionará más adelante.

En otro espacio, una pintura de gran tamaño ocupa únicamente una pared, esta vez el color del fondo ha cambiado, se trata, como en toda la serie, del lecho de una fecha. Su distribución dentro de la galería obvia la cronología, están allí mas bien en función de invitar a un recorrido que le otorga un par de interrogantes al espectador, los cuales no le permiten detenerse pero cada vez pesan más. La distribución de estas obras marcan un compás de marcha donde los grupos alineados permiten un paso por pintura, mientras que los tamaños más grandes detienen al espectador; su austeridad es imperativa pero a la vez generosa si se le quiere abandonar.



“On Kawara at David Zwirner” On Kawara. *Today Series*. David Zwirner. Contemporary Art Daily. Contemporaryartdaily.com. Web. 10 de diciembre de 2013. <[http://www.contemporaryartdaily.com/2012/02/on-kawara-at-david-zwirner/okdzshow2012\\_525-01-2/](http://www.contemporaryartdaily.com/2012/02/on-kawara-at-david-zwirner/okdzshow2012_525-01-2/)>

Tal vez la galería, como un templo, ocupe su centro con algunas sillas. El cuerpo rendido por el peso de las preguntas arrastradas rítmicamente busca descanso. No lo encuentra. Ya no está al nivel de las pinturas y por tanto tampoco lo está su vista, pasa de ser el observador y ahora es observado. ¿Por qué? ¿pinturas? ¿fechas? ¿líneas de tiempo llenas de arbitrariedad? Los

interrogantes ya no caben en la galería, el espectador está siendo consumido pero ve una esperanza contenida en un rectángulo blanco del tamaño de una tarjeta de presentación, se arrastra, y mientras lee los interrogantes desaparecen, las pinturas dejan de mirarlo y ahora piden ser observadas sin rastros de tiranía. La ficha técnica corrobora las intuiciones que ahora son respuestas.

### **October 31, 1978**

Liquitex on canvas

On Kawara

October 31, 1978

No hay dudas. Cada pintura fue realizada en la fecha que contiene y la titula. On Kawara, hace de sus días la pintura y la pintura hace sus días. La densidad del fondo lleva a pensar en varias capas así como la perfección de los caracteres que constituyen cada fecha. Se trata de un recipiente del tiempo, como unidad de medida, como duración. ¿Cuánto tarda en terminar una pintura? ¿Quiénes recuerdan ese día? ¿Qué día es hoy? ¿dónde fue hecha? Tal vez en Osaka ya sea mañana.

Hay muchas dudas. Sin embargo el último cuestionamiento tiene respuesta y se encuentran en cada pintura aunque de forma parcial. La pregunta por el espacio en *Today Series* está contenida en el lenguaje, en las normas calendáricas que varían de un lugar a otro; las pinturas de On Kawara responden a esas reglas, de manera que el espectador podrá especular dónde se encontraba el “ciudadano de mundo”<sup>2</sup> cuando realizó las piezas.

El aspecto espacial de cada obra obliga a la revisión de una parte de la misma que a pesar de su importancia pocas veces es exhibida en las galerías; se trata del contenedor de cada pintura, una caja de cartón elaborada a mano y empapelada por una de sus caras con un recorte de periódico de la fecha y lugar de elaboración de la pieza.

---

<sup>2</sup>Expresión con la que varios autores se han referido a On Kawara por sus constantes viajes y cuya pertinencia en la descripción de su obra se abordará más adelante.

El soporte de cada *Date Painting*<sup>3</sup> remite a las tradicionales muñecas rusas, es el contenedor del recipiente, pero contrario a la historia popular atribuida a las matrioskas, se trata de una metáfora opuesta: cápsulas de muerte, negación de la fecundidad. Es un ataúd que resguarda un bloque de tiempo pretérito (del lapso de elaboración, del día que la nombra) o es un cofre cuyo tesoro no está en el pasado sino inmortalizado en su contenido mientras éste exista.

Estos objetos dan cuenta de los cuidados de la obra, una de las múltiples decisiones que ha tomado el artista para su elaboración<sup>4</sup>; sin embargo se encuentran excluidos del espacio expositivo, y aún apartadas las pinturas de aquello que las resguarda, el templo que las exhibe garantiza su seguridad<sup>5</sup>; aún sin los múltiples indicios que ofrecen los contenedores, las respuestas a los cuestionamientos anteriores están implícitos en cada pintura.

---

<sup>3</sup>Nombre que le ha dado el artista a cada una de las pinturas de esta serie.

<sup>4</sup>Comúnmente los críticos refieren la rigurosidad de estas condiciones como “normas autoimpuestas” implantadas desde el 4 de enero de 1966, fecha de inicio de la serie *Today Series* aquí referida; la cual se finalizará únicamente con la muerte del artista. Así, cada pintura se realiza con un fondo monocromático, preparado especialmente para cada *Date Painting* y consignado en el diario donde registra el color utilizado junto con la fecha de realización que es también el título de la obra; acompañado del tamaño de la pieza, uno dentro de los nueve establecidos para los lienzos; y por último el subtítulo, cuyo contenido constituye un atisbo de los pensamientos del artista, ya que en ocasiones se refieren a hechos de interés mundial, su salud, reflexiones sobre su quehacer artístico o como lo ha hecho desde el 29 de diciembre de 1972, el subtítulo es el día de la semana en el que se pintó la fecha. Cada capa de pintura se deja secar completamente y se lija, una vez terminadas cuatro o cinco capas, se pinta la fecha en blanco utilizando como tipografía su propia versión de “Gill Sans” o, como lo ha hecho últimamente, “Futura”; respetando las normas calendáricas con las que se escribe la fecha en el lugar de realización de la pintura y el idioma allí hablado; en caso de que el alfabeto no sea de caracteres romanos, escribirá la fecha en esperanto. En ocasiones On Kawara ha realizado más de una pintura al día, pero sin importar el número, éstas deben finalizarse antes de la media noche o de lo contrario serán destruidas. Finalmente, como se mencionó, cada pintura tiene su propio contenedor de cartón hecho a mano, el cual lleva en su interior un recorte del periódico del lugar y fecha de realización de la pieza.

<sup>5</sup>En el texto *On On Kawara*, el autor, Max Tohline, analiza varios aspectos de la obra del artista en diez puntos acerca de la serie aquí referida, dentro de su análisis cabe remarcar la relación que hace entre el espacio expositivo y el los conceptos de la obra: “By extension, these paintings also tell us that *we* are *here*. If you ever do an image search for Kawara’s work, you’ll be surprised how many of the pictures depict the canvasses *in situ*. There’s even a book devoted to documenting how collectors have displayed Kawara’s work in their own homes. The photographers must intuitively sense that these works - as ambassadors of time and place, travelling always through new moments and new spaces, never to return to the loci of their birth, **always already “others” within any space or date they will ever again inhabit** - NEED spaces around them to **signify their difference**. We must see *where they are* to better understand *where they have been*. These date paintings, like the frozen photograph of Barthes’ mother, tell us that **we, unlike them, have changed**” (párr. 9)



On Kawara. *Today Series*, Dec. 24, 1978. David Zwirner. Davidzwirner.com. Web. 10 de diciembre de 2013. <<http://www.davidzwirner.com/artists/on-kawara/survey/image/page/2/#>>

Al espectador se le informa de magnitudes espacio temporales posibilitadas por el lenguaje, y en este triángulo la obra puede pasar a un segundo plano; una vez indagado su concepto, perfectamente reflejado y refractado en la forma; luego de pensar en la vida del artista, de quién

no hay fotografías ni entrevistas, pero que ha dejado una parte de su vida a la vista de los espectadores; finalmente las preguntas por la obra recaen en el espectador, la ficha le indica su turno y nuevamente él es observado e interpelado. La obra niega así toda colectividad, sin importar el número de espectadores, cada *Date Painting* interroga y pide ser escrutada personalmente<sup>6</sup>. Los cuestionamientos surgen del triángulo que sostiene *Today Series*, y desde su subjetividad le trasladan a la de él, a tres preguntas amplias sobre el tiempo, el espacio y el lenguaje que se irán agudizando conformesusexperienciaspersonales.<sup>7</sup>

## One Million Years

"And for us to be able to comprehend that amount of time and be able to visualise it and read it just makes it tangible and real." (Youngs, párr. 17)

El espectador, absorto en las fechas que lo interpelan o rendido a la subjetividad, sale de su introspección tras escuchar por primera vez el sonido envolvente de unas cifras, rodeado, sabe que ha sido invitado a un nuevo desafío. La ceremonia ha comenzado, dentro de un rato la monotonía del sonido le devolverá algo de espacio a las pinturas y otro tanto al templo; dos voces humanas son ahora protagonistas.

– “998.031BC”. Dice él.

---

<sup>6</sup>Tohline sintetiza lo que gran número de críticos han referido de este aspecto de *Today Series*: “Kawara’s work simultaneously contains **the maximum of specificity and the maximum of ambiguity**. The work means something different to everyone looking at it, in accordance with their own life experience and knowledge of the indicated date in history. Such is the nature of the gateway of the date. Everyone passes through it, and this experience is shared and instantly seems relevant when Kawara refers to it, but at the same time everyone passed through **the gateway of the date** in a radically different way from everyone else.” (párr. 7)

<sup>7</sup>Esta obra produjo dos más: *One-hundred-years calendar (23.845 days)*, una síntesis de la producción de las *Date paintings* compuesta por dos calendarios, cien años para el siglo XX y cien para el siglo XXI. Así, iniciando en la fecha de su nacimiento, On Kawara registra allí cada día de su vida con un punto amarillo, si se ha completado una *Date painting* hará una marca verde y una roja para los días en que realiza una pintura de gran formato o más de dos. La segunda obra producto de *Today Series* es la referida *Pure consciousness*, conformada por las *Date Paintings* realizadas del primero al siete de enero de 1997, expuestas en salones de clases donde los niños convivirán cierto tiempo con las obras, el títulos de estas “intervenciones poéticas” como han sido llamadas por Adrian Searle en su artículo *It’s a date!* (párr. 7) invita a conjeturar una parte de la extensa serie en relación con la infancia y las formas de exhibición (Anexo A).

– “998.030 BC”. Dice ella.

– “998.029 BC”. Dice él.

Un silencio se prolonga en comparación con las pausas anteriores.

– “998.030 BC”. Dice ella, finalmente.<sup>8</sup>

El cuestionario comienza. ¿Porqué un hombre y una mujer? ¿Porqué no es una grabación con repetición perpetua? ¿Por qué “BC”? ¿Y el presente? ¿Y El futuro? ¿Qué va a detenerlos? ¿Qué están leyendo? Y aquí se detiene la ruleta, la lectura implica un texto cuyas características despliegan un abanico de decisiones que corroboran la autoría de esta obra. Nuevamente el tiempo está encapsulado en el lenguaje: un grupo de cifras que implican un lapso muy corto en ser pronunciadas, tal vez más corto que el tiempo que tomó escribirlas. Se trata de la lectura de los años y con cada año la memoria socava en los conocimientos históricos del espectador; tal vez, las asociaciones se harán más nítidas en cuanto los años se acercan a los mesopotámicos, a Homero, al nacimiento de Cristo. “BC”. ¿Se detendrá?

– “000001 AD”. Dice él.

– “000002 AD”. Dice ella.

No. El recital continúa y se acerca cada vez más al presente año, acarreado reminiscencias que logran un efecto similar al producido por las *Date Paintings*; y el año pasado duró tres segundos, este también y la vida de cada espectador se ha reducido a un par de minutos. Con los años futuros todo se complejiza. Es la incertidumbre.

---

<sup>8</sup>Se alude aquí a la obra *One Million Years* que inició en el año 1969 y tardó diez años en elaborarse. Fue expuesta por primera vez en 1993 desde el primero de enero hasta el 31 de diciembre de ese año en la galería Dia, Nueva York. Consta de dos partes: pasado, desde el año 998,031 a.C hasta 1969 d.C y futuro, que comienza en el año 1993 d.C hasta 1.001.992 d.C. Pasado y futuro se conforman por veinte volúmenes, diez libros cada uno, de 2.068 páginas mecanografiadas con un millón de años, organizados en hileras para consignar quinientos años por página: diez columnas subdivididas en cinco párrafos de cien años, diez líneas de una década cada una. Cada parte cuenta con su dedicatoria: “To all those who have lived and died” para *One Million Years, Past* (BC) y “to the last one” en la segunda parte: *One Million Years, Future* (AD). Adicionalmente, la obra se ha expuesto de dos formas, sea la exhibición de los libros y/o una lectura realizada por un hombre y una mujer que leen año por año y sus voces se escuchan en toda la galería, muestra de la cual se graban las lecturas en cd’s.

En algún lugar de la galería el lector tiene unos cuantos segundos para mojar los labios, pensar en el año que acaba de leer o calcular cuántos le faltan; se sentirá observado, sobretodo cuando ha leído incorrectamente, cuando quiso bostezar. Pensar en que hay transeúntes de aquel templo que esperan una lectura que armonice con la perfección del trabajo allí exhibido y el cuidado de las hojas que ahora lee, lo atormenta. Pero le preocupa más qué pensara el artista de sus errores, de las profanaciones de su obra o la humanización de la misma; se pregunta si On Kawara lo está observando (¿cómo reconocerlo?), si escuchará las grabaciones después. Puede pensar en su compañera y notar que la naturalidad con la que lee lo ridiculiza. Puede arrepentirse de haber aceptado hacer esta lectura y sentir el peso del tiempo consecuencia de una acción monótona que parece eterna.<sup>9</sup>

Finalmente el oyente encuentra la fuente de ese mantra, ignora las pinturas y permanece rígido frente a los lectores. Quisiera que fuera su voz la que inundara el templo, tocar la meticulosidad hecha objeto, ser dueño del tiempo que es aquí lenguaje y arte.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup>Respecto a la experiencia del lector, Jerry Saltz registra momentos de su lectura de *One Million Years* en la exhibición realizada en la galería David Zwirner. En un artículo para *New York Magazine Art Review* titulado *Reeling in the years*: “**1:25 p.m.** At 38,697, I read the wrong date. Hope no one notices. Scott’s voice comes over headphones, “Um, Jerry, could you read that one again?” Molly finally looks at me. (...) **2:06 to 2:10 p.m.** For the last four minutes read perfectly, contentedly, happily, without thought, without time or worry. I like Kawara; I love art. Think about how art has long sought to vanquish time, stretch it, crawl inside it, and allay our fears that no one gets out of here alive.” (párr. 11 y 20)

<sup>10</sup>A modo de conclusión, respecto a la convivencia de las obras mencionadas y el efecto espacial, temporal, sensorial y reminiscente de la muestra; Lynne Cooke, conservadora jefe de Dia Art Foundation, Nueva York, afirma en el texto introductorio a la exposición realizada en el año 2009: “Over a succession of visits, visitors to “One Thousand Days One Million Years” not only experienced the lapse of real time, that is, lived time, but were faced with a future that, as mapped in Kawara’s sound piece, had passed according to a quite differently calibrated temporality. As they surveyed the seemingly random dates on the paintings aligned sequentially around the gallery, some canvases might, fortuitously, have seemed significant; those marked with the birthday of a friend, a family anniversary, the beginning of a war. History and memory were invoked but ultimately yielded little that proved telling. The reiteration of countless dates served as the vehicle of ontological meditation rather than epistemological inquiry: time came to be experienced as a lived abstraction. Through this telling juxtaposition of three different works, Kawara subtly restated an abiding preoccupation in his practice: the conviction that temporality and duration, while objectively determined—that is, determined according to standardized systems and concepts—are nonetheless always and finally subjectively experienced in and through the present moment. In two recent projects Kawara deployed the *Today Series* in a more redemptive spirit, though once again via channels that challenge linguistically based forms of communication.” (párr. 6)



“On Kawara, One Million Years, installation view at David Zwirner, 2009. Courtesy David Zwirner, New York” On Kawara. *One million years*. Baltic. [Balticmill.com](http://Balticmill.com). Web. 10 de diciembre de 2013. <<https://www.balticmill.com/whats-on/exhibitions/detail/on-kawara>>



“Installation view of the 2009 solo exhibition *On Kawara: One Million Years* at David Zwirner, New York” *On Kawara. One million years*. David Zwirner. Davidzwirner.com. Web. 10 de diciembre de 2013. <<http://www.davidzwirner.com/artists/on-kawara/survey/image/page/13/>>

## **I Read, I Went y I Met**

“Despite their banality, Kawara meticulously documented these trivialities with a compulsive deliberation usually reserved for religious ritual and preserved the results through a bureaucratic system of filing and archiving.” (Woo, párr. 9)

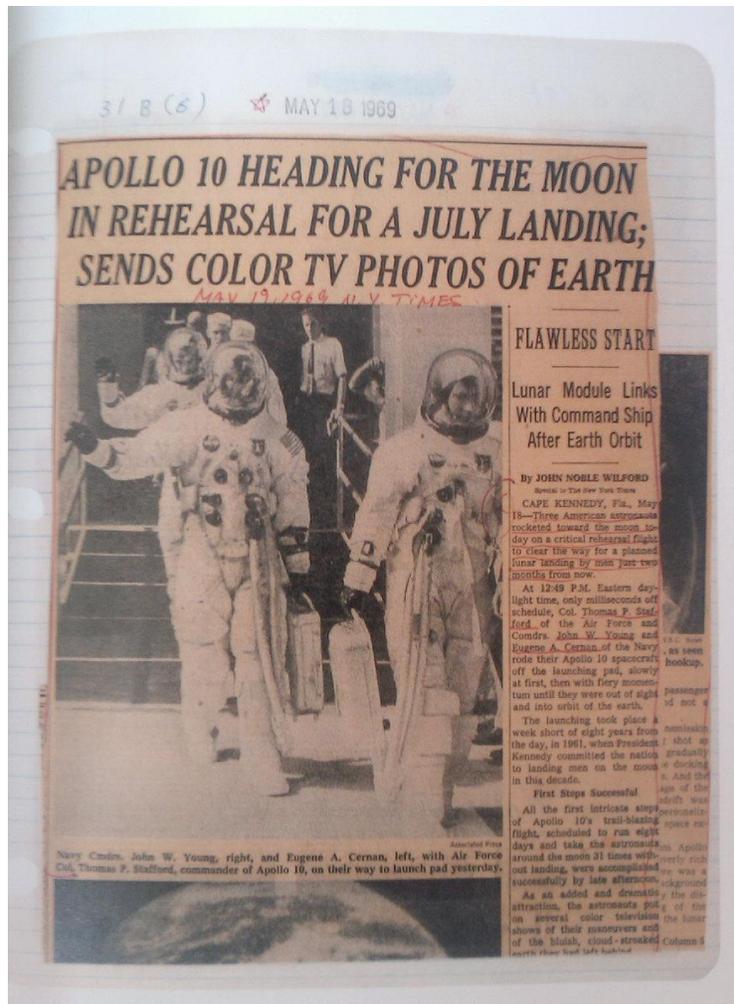
El recorrido continúa. En esta estancia del cubo blanco reposan sobre algunas mesas otras partes de la vida de On Kawara. A diferencia de las obras anteriores estas se muestran más sencillas, sin imperativos, ofrecen más respuestas que preguntas; *Today Series* y *One Million Years* configuraban un retrato lejano y abstracto del artista, pero estos objetos se acercan más a una fotografía cuyo proceso de revelado no se completó.

Una cantidad considerable de archivadores y libros de mediano tamaño reposan en las mesas; los títulos *I Read, I Went y I Met*<sup>11</sup>, seguidos del nombre del autor, se han impreso sobre la carátula de cada uno. Después de un paneo sobre la materialidad de la obra, los verbos se conjugan mientras el espectador las recorre:

Él leyó. Los recortes de periódico son la prueba de una decisión diaria, leyó, cortó, archivó y además lo hizo durante años, todas estas acciones condensadas en un objeto cuya materialidad y disposición invita a leer. Yo estoy leyendo. El espectador puede sentir que lee el diario privado del artista, conocer las acciones que realizó durante uno o varios días de su vida, pero sólo encuentra noticia de sus lecturas, del lugar donde estaba y en qué idioma leyó.

---

<sup>11</sup>Esta trilogía, convertida en libros de artista por algunas editoriales, consta de tres series de doce volúmenes cada una. *I Read*, obra que inició junto con *Today Series* en 1966 y finalizó el 17 de septiembre de 1979, consta del archivo diario de los recortes de sus lecturas en los periódicos del lugar donde se encuentra. En *I Met* se registran los nombres de las personas con las que On Kawara conversó o convivió en el día, se trata de una lista vertical a la que se dedica una página por día, al final de la hoja aparece la fecha y adicionalmente, los lugares donde se elaboró por lo cual en cierto número de páginas se encuentra señalado el lugar con separadores. *I Went*, es la acumulación de los lugares recorridos por el artista a diario, trazados con tinta roja sobre fotocopias de los mapas del lugar donde se realiza la obra. *I Met* y *I Went* Inician en 1968 y finalizan el 17 de septiembre de 1979, como *I Read*, debido al robo del portafolio donde On Kawara guardaba los sellos e implementos con los que realizaba estas series.



“I Read 1966-1995” On Kawara. *I Read*. Lackar Zhao. Lackarzhao.ivyb.org. Web. 10 de diciembre de 2013. <<http://lackarzhao.ivyb.org/?p=1532>>

Él fue. On Kawara trazó diariamente una línea roja sobre las calles que recorrió, pudo necesitar un momento para recordar con exactitud su recorrido; los mapas le reclaman a él y al espectador una lectura a través del recorrido visual del espacio allí contenido y la interpretación de sus códigos. Yo voy. El lector recorre los mapas con la mirada sin moverse de su asiento, si conoce esos espacios recordará sus propios recorridos, imaginará las intenciones del desplazamiento y cuánto tiempo le tomó al artista realizarlo; también sabrá que aquel lugar le pertenece a On Kawara, su huella, la fecha y su firma lo hacen dueño del espacio que aunque ha cambiado con el tiempo, se inmortaliza en la obra.



“I Went - On Kawara” On Kawara. *I went*. Meessen De Clercq. Meessendeclercq.be. Web. 10 de diciembre de 2013. <<http://www.meessendeclercq.be/exhibitions/past/2009/i-went>>

Él se reunió, conversó o conoció. El color blanco de la página rodea un listado de nombres cuyo tamaño varía con los días. Una página, un día; en ocasiones es posible identificarlos nombres con su lugar de procedencia, hay listados donde predominan los nombres latinos, otros orientales; tal vez son una pista del lugar donde se encontraba On Kawara, el lector recuerda las *Date Paintings* y supone con esperanza que la disposición de la fecha y el idioma del mes confirme las sospechas; al final de la página, día, mes y año, corroboran la reverberación entre una serie y otra. ¿Él se reunió, conversó o conoció? finalmente llega el asunto idiomático, ‘met’ es un verbo cuya definición se amplía al traducirse al español. ¿Por qué escribir en inglés?<sup>12</sup> Los constantes

---

<sup>12</sup>Como se mencionó, el artista ha sido llamado “Citizen of the world” en repetidas ocasiones, Kathryn Chiong refiere una anécdota producto del subtítulo de una de sus *Date Paintings* escrito en Esperanto mientras el artista se encontraba en su país de origen; Chiong ofrece una respuesta a la pregunta por el lenguaje a partir de esta historia: “[...] when he arrives home Kawara will not paint/write in Japanese.

viajes pueden ser una respuesta. La significación del verbo que titula esta serie remite a los sujetos aquí mencionados, a las decisiones del artista, a imaginar cómo le preguntó el apellido a esa persona que consideró debía estar en estas páginas. Yo me reuní, conversé o conocí. ¿A quiénes dejaría el lector fuera de su lista diaria? Cuán diferente sería la relación con su nombre si lo encontrara en estos libros, eternizado, parte del registro de la vida de alguien que sabe que lo que identifica a otros lo describe a él. Por último: Hiroko Hiraoka. La constante que desestabiliza el sentimiento de soledad que deja su obra, un suspiro para el lector que con el pasar de las páginas lee el amor en un nombre repetido.

## **I Got Up**

“Kawara’s postcards document not the activities or thoughts of a particular day, but the time that he got up, the moment when he once again entered into consciousness.”

(<<http://artandtoday2009.blogspot.com/2009/05/review-art-time-on-kawara.html>>, párr. 4)

El lector vuelve a ser espectador cuando deja los libros. Otro espacio de la sala parece más desacralizado que el anterior, un grupo de colores brillantes toman forma para él y cuando se acerca reconoce cientos de postales. Las fotografías de una de las caras representan un descanso de los múltiples retratos recorridos hasta ahora, mas aunque se trata de imágenes ampliamente conocidas, fue On Kawara quien las escogió e intervino, inscribiendo estos objetos producidos y adquiridos de forma masiva al exclusivo campo del arte.

---

This marks the beginning of a refusal to work in his native language or to be categorized as a Japanese artist. Amano Taro explains this resistance as a plea for post-national consciousness. Without denying that motive, could it be possible to inflect Kawara's policy?" (69). Jonathan Watkins, curador de la exposición *Consciousness. Meditation. Watcher on the Hills*, donde se expuso esta serie y todas las demás aquí mencionadas, amplía la justificación de Chiong cuando habla del aspecto idiomático de la muestra: “Consciousness. Meditation. Watcher on the Hills embraced the world through circumnavigation and so alluded to On Kawara’s impulse to transcend national borders, to be a citizen of the world. The work in this exhibition, like all his work in fact, is either generic to the point of internationalism or bearing the trace of considerable international movement. The telegrams are sent to and from places all over the world, and the Date Paintings, through the way the dates are spelt out, betray dozens of countries of origin. During 1991-93 there was an On Kawara exhibition, Date paintings in 89 cities, organised by a number museums in Europe and the US, clearly making the point that this artist is an inveterate traveller” (Watkins. *Consciousness*, párr. 20)



“On Kawara, I Got Up (1968 - present)” On Kawara. *I Got Up*. Phaidon. Phaidon.com. Web. 10 de diciembre de 2013  
 <<http://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2012/january/04/make-a-date-with-on-kawara/>>

MAR 25 1974

I GOT UP AT 9.36 A.M

On Kawara

New Surf 88

8857 Collins Ave.,

Miami Beach, Fla.,

USA

Es la distribución consiente de una parte de sí al mundo<sup>13</sup>. El espectador las mira en conjunto, luego una a una. Se preguntará qué escribiría él en una postal, qué pasaría si él fuera el

<sup>13</sup>Desde el 10 de mayo de 1968 hasta el 17 de septiembre de 1979, On Kawara envió cada día dos postales (adquiridas y enviadas en el lugar donde se encontraba) que informaban la hora en que se levantó el artista junto con la frase “I GOT UP AT”. La serie implica la desnaturalización de varios aspectos: el

destinatario o aquel que la intervino con el sello postal; recordará las que ha enviado o pensará en la progresiva extinción de estos “informes” y el gran valor que están cobrando debido a su obsolescencia.

De todas las acciones que se realizan al día, On Kawara decidió registrar el momento en el que lo empieza y adicionalmente informa la fecha, hora y lugar donde se realizó esta acción, con la que diariamente comienza la vida de cada persona<sup>14</sup>. Adicionalmente, la utilización del correo como medio contradice el meticuloso control que caracteriza las demás obras, pues esta vez no depende del artista que una porción de su biografía llegue al destinatario. Todo empieza a conjugarse.

### **I am still alive**

“Imbued in equal measure with humor and pathos, these terse missives nonetheless offer testimony to a fundamental state: consciousness, a precondition to all other forms of being.” (Cooke, párr.4)

Finalmente las estancias del templo se agotan y la última sala vuelve a la austeridad que caracterizó a las primeras. La serie a la que se reservó este espacio es una prueba de vida que comparte con *I Got up*, en un nivel mayor, la “pérdida del control” sobre la obra.

---

medio utilizado, el mensaje allí contenido, el tiempo implicado (tiempo de adquisición de las postales, de su personalización, de envío, de recibimiento; aún mas, cada postal está marcada con una fecha y hora específicas, ambas medidas temporales condicionadas por el espacio donde se registran). Adicionalmente, el proceso puede no culminarse, pues una vez enviadas estas postales, dependían de la eficacia del servicio postal de cada lugar. Por último, el verbo aquí utilizado amplía las reflexiones acerca de la acción en relación con las nociones mencionadas: tiempo, espacio, lenguaje, y la conciencia como consecuencia del triángulo que le precede.

<sup>14</sup>El verbo utilizado en esta serie lleva a la discusión metafísica que varios autores han dilucidado en On Kawara y que a pesar de su importancia no se tratará a fondo en el presente texto, sin embargo, hablando específicamente de la relación del sueño y la conciencia Woo argumenta: “Kawara once compared sleep to dead. “We are not very knowledgeable about death. We have never tried it. Westerners fear death. They fail to realize that death is an essential generator of energy. Sleep and meditation are forms of dead. In the East, when a monk meditates upon a mountain, he persists until the mountain disappears and the entirety of the world is perceived as uninterrupted sameness.”” (párr. 47)

“I am still alive”<sup>15</sup>. Es el mensaje que acompaña invariablemente del nombre del remitente. La apariencia de estos trozos de papel es diversa, entre uno y otro, el tamaño, color u orden de los demás datos se han decidido en la empresa de correos, anulando cualquier intención estética por parte de On Kawara<sup>16</sup>. Una decisión más le pertenecía al artista: ¿Quiénes recibían estos mensajes?<sup>17</sup> ¿era consciente de que algún día serían expuestos? Las series recorridas hasta ahora llevan a pensar en un plan cuyo diseño fue perfecto desde que se concibió, pero su consecución tomaría tiempo y desplazamientos.

---

<sup>15</sup>En 1970 el artista envía numerosos telegramas a curadores, galeristas, y amigos relacionados con el arte, con el mensaje: “I am still alive On Kawara” (en pocas ocasiones el mensaje se acompañó de las frases: “I am not going to commit suicide don’t worry”, “I am not going to commit suicide worry” y “I am going to sleep forget it”). La particularidad de esta serie radica no sólo en los muchos aspectos que evaden el control característico del artista sobre sus obras, como se ha dicho; debe considerarse también la importancia del medio aquí utilizado, escogido por él como refuerzo conceptual de la afirmación contenida en el mensaje: una frase que desnaturaliza la vida interpelando al receptor y a los espectadores de esta obra sobre la conciencia de “tenerla”; el medio actúa como pedestal de esta reflexión dentro de su vigencia, es decir, con la aparición y posicionamiento de nuevos medios de comunicación, el telegrama se desplazó y así mismo la obra desapareció con su contenedor, un medio distinguido por el carácter urgente del mensaje, pero que su dinámica dejó siempre una estela de desconfianza por la brecha tiempo-distancia que debía recorrer. Así pues, la obra es también la puesta en tela de juicio de los “tiempos” que atraviesan la vida de todo hombre y que se retomarán más adelante.

<sup>16</sup>A propósito de la utilización de medios de comunicación para la consecución de las obras, Watkins afirma: “Concomitant with the notion of context crucial to the meaning and, even, to the identification of a work of art is Marshall McLuhan’s truism that the medium was the message. “I am still alive” as a message transmitted by telegram is qualitatively distinct, quite unlike the same statement sent by letter, or painted or said. Also to be taken into consideration is the complicating factor of obsolescence, whereby the medium is no longer quite so still alive. On Kawara’s use of telegrams certainly started with the idea that this means of communication was especially fast, but then it was superseded through the development of other technologies. Similarly, the impact of the Date Paintings and the One Million Years books would not have been possible without the inherent properties of the materials involved. Without modern, water-based acrylics, a Date Painting –requiring the quick drying of several layers of paint– could not be finished within twenty-four hours. The One Millions Years books, in spite of the aeons they evoke, were inspired by the instantaneous reproduction that arrived with photocopying in the 1960s. Typing all the dates by hand –two lots of a million years, chronologically, one backwards, one forwards– would have been impractical, but access to photocopiers combined with a template grid and shifting paper strips of numbers, made it possible. The production of the Million Years books still was very time consuming. Nowadays, of course, the same result would be achievable with a basic computer programme and automatic printing.” (Watkins. *Consciousness*, párr. 15)

<sup>17</sup>En el mismo texto, Watkins, escribe acerca de los receptores de estos telegramas e inscribe la obra en los sistemas de exhibición y distribución del arte: “These were people on the artist’s mind, rather than individuals who were especially worthy or strategically significant. That being said, of course, this activity was impinging on an art world as much as being borne out of a social life, and the artist was being pragmatic, incidentally, about the fact he was still alive as a producer of works of art, irrespective of personal circumstances.” (Watkins. *Consciousness*, párr. 13)

El espectador que no sabe qué es un telegrama, relacionará estos mensajes con las diferentes formas de comunicarse por medio de nuevas tecnologías, cuyo margen de error es muy bajo en comparación con el envío “análogo” de una prueba de vida. O quizás haya recibido uno alguna vez, y sentirá nuevamente la angustia y desconfianza que experimentó mientras se preguntaba si el remitente no habría sufrido imprevistos durante el tiempo que tardó en recibir el telegrama<sup>18</sup>; recuerda también que envió varios y nunca obtuvo respuestas, que imaginaba a los telégrafos obviando sus mensajes obstruyendo un proceso que inicia en sus manos pero luego se sale de ellas.

Telegramm Deutsche Bundespost		Verzögerungsmerkmale
Datum 24 II 71 00	Uhrzeit 07 HTS! Münster, Westf	Lehrvermerk
Platz 2	Empfänger 93 D WUI NYK	Datum
Namenszeichen		Uhrzeit
ZCZC GMC290 054YY512110 NF NEW YORK NY 13/23 158P VIA WUI		
Aus LT KLAUS HÖNNEF NORBERTSTR 18 44 MUNSTER WESTF		
		Deutsche Rückfragen
I AM STILL ALIVE ON KAWARA COL 13-44 ON KAWARA		

“Telegram ‘I am still alive’” On Kawara. *I am still alive*. Personal Structures. personalstructures.org. Web. 10 de diciembre de 2013

<<http://www.personalstructures.org/index.php?page=186&lang=jp&item=252&n=0>>

<sup>18</sup>Respecto a la recepción de esta obra Pétur Arason, coleccionista de arte y curador, describe su experiencia: “Then I started to receive telegrams from him saying “I am still alive”. Even though I almost knew for sure that they were from him, I was never absolutely positive. I always had a slight panic attack when they first arrived; these telegrams could possibly be from the tax authorities, or perhaps news that someone had died.”<sup>18</sup> (Watkins. On Kawara, 15)

Finalizada la muestra el espectador, el lector, el transeúnte del templo que resguarda la vida de On Kawara en sus obras se contempla a si mismo, ha entrado en un estado de introspección producto de la remembranza. Cada verbo en relación con el tiempo y el espacio que lo contextualizaba ha pasado del archivo personal del artista a la memoria de su observador en un intento de pertenecer a las obras. Ya no sabe qué tan herméticas son, el verbo “conocer” se ha complejizado a medida que se recorría la galería, ahora siente que conoce a On Kawara pero que no lo conoce y no encuentra palabras para medir ese verbo<sup>19</sup>.

Comprende entonces que la reunión de las series constituyen un juego diseñado y jugado diariamente por el artista donde las reglas apuntan a una consonancia entre forma y contenido<sup>20</sup>; no ser una figura pública constituye una, por ejemplo, materializar su propia concepción de tiempo valiéndose de los estándares de cuantificación establecidos, pero evidenciando cuán artificialmente es medido, otra. A medida que conjetura esta experiencia, el observador sabrá que debe evaluar verbos, nociones y conceptos que a pesar de su uso cotidiano, o debido a esto,

---

<sup>19</sup>Homi K. Bahabha, profesora de literatura de Harvard, resume, en mi opinión, el sentimiento ambiguo mencionado respecto al verbo conocer en su texto 24/7: “I have never met On Kawara. And though much of his work is inscribed in the first person – I Read, I Met, I am still alive – his name brings no-one to mind. (...) I know On, not as a person, but as a kind of place that one has to occupy, a movement to follow, a problem with which to be preoccupied: can you ever keep time? In the midst of that anxiety, On creates the trace of an initial, a number, a date; an action that initiates the memory of a day that I must make present even as it is passing, just as he brings to life a date in the painting of a single day –and, still, they are not the same thing, not the same event of the every day. Can you ever save time? On’s narrative goes on and on and on...and although I don’t know him, I meet him every day. And I learn from him the complexities of showing and telling time, while I struggle hopelessly with what it means to be contemporary, to be punctual, to be on time. What a difference a date makes.” (Watkins. On Kawara, 16)

<sup>20</sup>Para concluir la descripción de las series por las cuales este artista es reconocido, una posible descripción de su cotidianidad recapitulará estas obras otorgando una idea de la jornada de Kawara, para así evidenciar, como se ha dicho, cómo su obra constituye su vida misma, introduciendo el tema autobiográfico a tratar a continuación: “A fictive reconstruction shows that Kawara’s typical day would have been completely consumed by painstaking labor and tedious chores. He would begin his day by checking the time he woke up, which he then would stamp onto two postcards. Then, he would start the arduous process of that day’s Date Painting, which would usually require over nine hours of manual labor, including mixing the paint, applying multiple layers to create the monochrome canvas, and finally lettering the dates with mechanical precision. Perhaps while waiting for each of the multiple layers of paint to dry, he would create a journal entry, type out the years for his One Million Years project, or prepare the postcards of I Got Up At. Perhaps there would even be time for him to go out and send one of his I Am Still Alive telegrams, after which he would copy the map and mark his route for the I Went series. If he spent time reading the newspaper, he would clip articles to catalogue in the I Read file. If he met anyone that day, he would type their names for the I Met series.” (Woo, párr. 12)

están naturalizados, que el juego al que entró al ingresar a la galería incluía una pelota de preguntas y ahora debe llevársela afuera y convivir con ella.

## **ON KAWARA, LA LITERATURA Y LOS PUENTES QUE LOS COMUNICAN**

Hasta el momento se ha perseguido un retrato de On Kawara vislumbrando al sujeto desde su obra; intento que comparte una de las condiciones del género biográfico: la imposibilidad de abarcarlo todo, un carácter fragmentario cuya consecuencia es siempre un resultado difuso; el cual interpela, como ya se dijo, lo que se concibe por el verbo “conocer” cuando éste se aplica a un sujeto. Sin embargo, en esta búsqueda los críticos de On Kawara se han encontrado con la imposibilidad de crear biografía sobre el artista sin estudiar sus obras, ya que “la cuestión «quién es On Kawara» coincide con el reencuentro de las figuras presentadas como documentos históricos de «el trabajo de On Kawara»” (ctd en Guasch. *Autobiografías*, 38). Lo anterior desplaza el asunto de la biografía a la autobiografía en la medida en que su obra es un archivo en permanente construcción; estos géneros orquestrarán los temas a tratar en adelante.

Como se explicó, para los efectos del presente texto, un género conduce al otro; de manera que el primer paso en este apartado será un acercamiento a la biografía como género y a la biografía de On Kawara, desde los críticos que han relacionado al artista con este asunto, lo que implicará obviar o mencionar muy superficialmente temáticas respecto al artista que a pesar de ser un patrón en la crítica de Kawara, y que reclaman investigación por parte de las disciplinas que comúnmente teorizan el arte, no será oportuno ahondar en ellas aquí.

Luego, a manera de puente entre los géneros biografía y autobiografía, se tratará el tema del arte conceptual, momento artístico en el que se ha inscrito a On Kawara, dado que los críticos encuentran en él y otros artistas llamados conceptuales, lo que Anna María Guasch y un grupo de investigadores nominaron ‘Autobiografías Visuales’<sup>21</sup>, tema del libro que lleva el mismo nombre

---

<sup>21</sup>El texto *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*, guía en lo sucesivo, “Inició su andadura en el marco del programa de investigación «Biography» desarrollado en el Getty Research Institute de Los

y que será la base para tratar a ciertos autores relacionados con los géneros mencionados, pues dado el gran número de teorías sobre los mismos, se hace necesaria una focalización, y en mi opinión, Guasch los introduce con un grupo de autores que además de definirlos, los problematizan<sup>22</sup>.

Así, mencionando las concepciones más comunes de biografía y autobiografía a la luz de los autores que utiliza Guasch, se clarificará la pertinencia del encuentro entre estos géneros y el artista que protagoniza el presente texto; no sin antes aclarar la razón por la cual On Kawara problematiza la literatura y no otro de los artistas conceptuales que se mencionarán, esto es: la inmanencia entre vida y obra que han intuido sus críticos, es privativa de este artista, pues resulta del archivo que producen sus obras, una ‘Autobiografía visual’ que aún hoy continúa y que reclama una caracterización del arte en relación al lenguaje, interpelando nociones como escritura, texto, huella, archivo, biografía y autobiografía; y que por ende, fragiliza los límites entre arte y literatura, asunto que ocupará el segundo capítulo del presente texto.

### **Biografía como género y biografía de On Kawara**

La crítica literaria y el canon que ésta refigura constantemente, ha decidido durante siglos los nombres de los escritores que con el tiempo han construido los diferentes géneros literarios; la biografía, su historicidad y teorización, parece privativa del academicismo literario, sin embargo como se anunció, se demostrará la importancia de dilatar las definiciones y límites de este género<sup>23</sup>, para lo cual es necesario exponer un breve resumen de aquello que fundamenta los

---

Ángeles (California) en 2003. En dicho programa se presentaba la biografía (incluyendo la biografía del «yo» o autobiografía) como un género emergente no sólo en el ámbito literario, sino en el de la historiografía artística.” (11)

<sup>22</sup>Aunque la autora hace una breve introducción de lo comúnmente se ha dicho sobre estos géneros a lo largo de la historia, los discursos que cuestionarán estas preconcepciones en el texto serán “las teorías posestructuralistas y su voluntad de situar el lenguaje y el discurso tanto antecedendo como excediendo al sujeto, en un momento en el que el concepto de deconstrucción levantaba sospechas sobre todo relato biográfico o autobiográfico y el autor quedaba desplazado como fuente de significación” (Guasch. *Autobiografías*, 14), teorías que se abarcan en el segundo capítulo del presente texto.

<sup>23</sup>Cuando se habla aquí del carácter restringido de los géneros, parece obviarse el hecho de que muchos escritores también problematizan estas fronteras, y que en ocasiones deben ubicarse en dos o más de estas divisiones; sin embargo, a pesar de su importancia, este no es el asunto a tratar en el texto, sino, como se explicará en lo sucesivo, la forma en la que On Kawara interpela los géneros comúnmente literarios de la biografía y la autobiografía, siendo él un artista clasificado como conceptual; hecho que además evidencia

mencionados límites, y que se verá violentado o compartido en las biografías de On Kawara y el fenómeno biográfico y autobiográfico que surgió en el marco del arte conceptual; razón por la cual sólo una pequeña parte de la vastísima teoría al respecto se traerá al presente escrito.

El texto introductor será *El arte de la biografía* de François Dosse, el cual constituye una referencia “actualizada” de las caracterizaciones más comunes del género que se pretenden evidenciar aquí, en miras de exponer los problemas mencionados respecto a la clasificación y definición de los géneros literarios<sup>24</sup>. Ahora bien, dado que el autor no ofrece una definición concreta de biografía<sup>25</sup>, se mencionarán las características que para Dosse parecen exclusivas de este género; la primera de ellas es: “[...] la biografía como medio privilegiado para tener acceso a lo universal” (15), afirmación que sustenta atribuyendo al género que una de sus posibilidades es la de abarcar una época, y de una u otra forma, la historia de la humanidad a través de la compilación de los hechos de un sujeto.

Respecto a lo anterior, acercando esta afirmación a las biografías de On Kawara; el carácter histórico que Dosse le atribuye al género implica no de manera rígida, pero si casi como una condición, el que éstas se desarrollen de forma lineal, imagen comúnmente atribuida a la cronología. En efecto, ésta es la forma en la que los críticos han narrado la vida del artista; en

---

las minusvaloraciones de ciertas producciones artísticas por parte de la teoría del arte y de la literatura, pues esta crítica se ha erigido sobre clasificaciones restringidas, asunto que se viene trabajando desde hace algunas décadas, acompañado del surgimiento de la comparatística y la recepción; las reflexiones que fundamentan esta proposición serán pieza clave en los aspectos a tratar en el segundo capítulo.

<sup>24</sup> Para el desarrollo del mencionado texto, el autor organiza sus exposiciones analizando cronológicamente la historia de la biografía, tomando ejemplos de lo que él mismo dividió en tres paradigmas históricos del género: La edad heroica, La edad Modal y La edad hermenéutica; adicionalmente introduce este recuento reuniendo las afirmaciones y teorías más relevantes del género biográfico, por lo que se tomará este texto para ofrecer ciertas ideas que serán importantes en lo sucesivo. Vale anunciar que Dosse considera este género exclusivo de la literatura y afirma continuamente que se desarrolla únicamente a través de la escritura.

<sup>25</sup> A lo largo del texto no aparecen definiciones concretas del género, sin embargo, la que otorga Francisco Puertas en el texto *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica*, que se abordará más adelante, será útil en la introducción de este género y la justificación de su importancia para lo autobiográfico: “[...] el antecedente léxico sobre el que se forma *autobiografía* es la palabra *biografía*, que era una forma aceptada artística e históricamente para referirse a los textos literarios o testimoniales en que se narraban los acontecimientos más importantes en la vida de algún personaje importante (...) o cualquier personalidad destacada por sus hechos y hazañas. Esta utilización de la vida ajena como argumento literario, con las consiguientes implicaciones de veracidad testimonial y de suceso histórico, se encuentra contagiada por la subdivisión estamental o profesional con que se va a abordar el fenómeno autobiográfico.” (18)

ocasiones obvian sus vivencias personales para concentrarse en las series, o simplemente permiten la convivencia de ambas líneas, pero vale anotar que estas obras, siendo contenedores de temporalidad y productoras de archivo, obligan aún más a la organización cronológica que, a través del lenguaje, distribuye en periodos de tiempo la cotidianidad de Kawara y el curso de la historia, no sólo de la que él es parte, sino también del pasado y del futuro<sup>26</sup>.

Para ampliar lo anterior, vale la pena mencionar al crítico que, realizando el texto más importante que existe del artista, titulado con su nombre, logra la convivencia entre ambos aspectos: vida y obra de On Kawara. En principio, Jonathan Watkins recuerda los sucesos políticos sucedidos en Japón durante la infancia y juventud del artista<sup>27</sup>, relacionando éstos con

---

<sup>26</sup>En conclusion, “In these works time is in a sense condensed into a palpable entity that conversely only serves to emphasis the intangible nature and overwhelming immensity of time. A lifetime is less than a paragraph; the whole of civilization is just a few pages. For all its coolness, seeming simplicity, and formality Kawara’s work speaks poetically about existence, mortality and the inescapability of time.”(<<http://artandtoday2009.blogspot.com/2009/05/review-art-time-on-kawara.html>>, párr. 5)

<sup>27</sup>Watkins, amigo del artista, curador de sus exposiciones y crítico, ofrece datos biográficos pertinentes en el estudio de sus obras, dentro de los cuales, para los temas que se tratarán en el presente texto, cabe subrayar que: “When the war ended in Japan with the atom-bombing of Hiroshima and Nagasaki, Kawara was thirteen years old. His reaction was profound, transforming him from a diligent, successful student to an unco-operative one who would only exclaim ‘I don’t understand’ when required to contribute to lessons. Kawara remembers that at this time he ‘started to doubt everything’ to the extent that he isolated himself within his immediate family. Having been brought up in an intelectual atmosphere –with its stimulating mix of Shinto, Buddhist and Christian teachings– he was now denying himself the possibility of finding refuge from recent cataclysmic events through both rationalization and familial sympathy. Fifty years later Kawara refers to this time in his life as that of the ‘awakening of consciousness’.” (Watkins. *On Kawara*, 48) Luego, el crítico habla de sus primeras obras, dibujos y pinturas figurativas realizadas y expuestas numerosas veces en Japón, atravesadas por mutilaciones, escenas violentas e insalubres que difícilmente podrían aislarse de los hechos referidos ocurridos en su juventud. Una ampliación de esta hipótesis se encuentra en la cita del artista incluida en el texto de Watkins: “Recently the notion of humanity has been threatened by matter. In a daily life I feel this every moment. Political and economic anxieties overwhelm individuals” (ctd en Watkins. *On Kawara*, 50). Más adelante, el crítico enuncia un punto divisorio y a la vez de encuentro entre la vida de artista en Japón, el arte realizado en esa época ahora inexistente; y su viaje a México, resaltando aquello que significó un cambio en su arte fruto de este viaje: “Rather than focusing his attention on the local art world cultural heritage, for the first two years at least he immersed himself in observations of everyday life. He quickly grasped, for example, an understanding of time that was in stark contrast to the one with which he’d grown up. (...) This ‘relativity’ of time, the idea that even the perception of time might be culturally determined, made a deep impression on the artist who was, within ten years, going to make *Date Paintings* and other Works concerned essentially with temporality”. (53) A propósito de los nuevos intereses conceptuales que trajeron sus viajes, se hace necesario referir uno de ellos, ampliamente enunciado por sus críticos y crucial en la comprensión del arte de Kawara en relación con los acontecimientos de su vida: “In 1962 Kawara visited the cave paintings of Altamira, which made a profound impression on him. Rather than considering them prehistoric, he saw them as “beyond history” and “beyond language”: for him, they make a direct appeal

las lecturas realizadas durante su adolescencia en Tokio<sup>28</sup>, donde llevó a cabo sus primeras exposiciones, para luego argumentar cómo estos referentes filosóficos y literarios influirían, tras su traslado a México, en el desarrollo de las series por las que es conocido. Podría ahondarse aquí en los detalles cuya importancia ha merecido repetitivas menciones en las biografías de Kawara, mas este paneo general y superficial se ha traído aquí sólo para ejemplificar cómo estas producciones escritas reverberan esa primera afirmación que Dosse hace sobre el género autobiográfico. Introduciendo el siguiente punto, donde, como se mencionó, el biógrafo elige y organiza la información según sus intereses.

Así, retomando a Dosse, de la posibilidad histórica del género biográfico, el autor pasa al carácter “moral” de éste, afirmando que todo biógrafo persigue la veracidad; mas acepta que dicha búsqueda revive el problema de la ficción frente a la realidad, dualidad ampliamente discutida, ya que como él lo afirma, “[...] recurrir a la ficción para el trabajo biográfico es inevitable, en la medida en que es imposible restituir la riqueza y complejidad de la vida real. (...) la vida misma es un entretejido constante de memoria y olvido. Pensar en sacar todo a la luz es, por tanto, a la vez la ambición que guía al biógrafo y una aporía que lo condena al fracaso.” (25)

Respecto a lo anterior, es interesante encontrar esta búsqueda de conocimiento y exposición total de la vida de On Kawara en muchos de los críticos del artista, quienes de una u otra forma apuntan a una conclusión aquí ya esbozada, y que en mi opinión es expuesta acertadamente por Guasch:

---

outside time. Moreover, given that they were executed in artificial light, they bear witness to an extension of diurnal time unprecedented in human history.” (Cooke, párr. 13, Nota 5) anécdota que se refiere generalmente cuando se habla de la conciencia como acerbo principal en los conceptos que constituyen la obra de On Kawara.

<sup>28</sup>Lynne Cooke, conservadora jefe de Dia Art Foundation, Nueva York, en el texto introductorio a la exposición realizada en el año 2009 recuerda algunos de los “referentes teóricos” de Kawara: “Jean-Paul Sartre's novel *La Nausée*, 1938, had a formative influence on the young Kawara. Since the 1970s, however, he has become more engaged with the ideas of the Russian-Armenian mystic George Ivanovitch Gurdjieff, for whom linguistic communication was inadequate in the search for a "primordial condition," a state of consciousness or "aspect of the mind higher than ordinary thought.”” (Cooke, párr. 11, Nota 3)

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 pictórico como acto equivalente a la vivencia de lo cotidiano (...). Por ello, la serie *Today* pone de manifiesto una estrecha relación entre la vida del artista y su obra a la vez que vincula ambas en 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». (Guasch. Autobiografías, 29-30)

Vale detenerse en ese “tercer eje” que refiere Guash y que ya se ha mencionado aquí como pilar de la obra de On Kawara: el tiempo. La importancia de este tema para el objeto del presente texto y su relación con el género biográfico y autobiográfico, se encuentra en que es allí donde el lenguaje toma parte en la obra de On Kawara. Vale la pena extender esta afirmación. Dado que sus series hablan de una búsqueda permanente por asir el tiempo, el ‘tiempo universal’ como lo llamó Henri Bergson<sup>29</sup>, es en los códigos de cuantificación de esta magnitud establecidos a través

---

<sup>29</sup>En el ensayo *El tiempo desde una perspectiva filosófica*, Francisco Titos Lomas realiza un paneo por las diferentes concepciones temporales a través de la historia, incluyendo la división bipartita que hace el filósofo Henri-Louis Bergson, que en mi opinión condensa “los tiempos” que conviven en la obra de On Kawara, ya que como argumenta Titos Lomas, Bergson “[...] distingue dos modos diferentes de durar los seres, dos distintas temporalidades: el tiempo numerado, que está mezclado con el espacio, y el tiempo puro, que es mera duración interna. El primero es la duración exterior del mundo de las cosas, es un tiempo materializado que se desarrolla en el espacio, es la paralización del movimiento al considerar el tiempo como una yuxtaposición de quietudes en el espacio. En esta duración el tiempo es un mero espectador que no penetra en su realidad. (...) Cosa muy diferente acontece en la vida interior, en la duración que constituye la vida de cada uno, donde no es posible retornar a situaciones pasadas. El avance temporal y el paso del presente a pasado es un hecho radical e insuperable, porque el tiempo psicológico es irreversible. (...) El tiempo no ha sido para nosotros espectador de unos procesos reversibles, sino que ha constituido, en cierto modo, nuestra propia esencia, la trama misma de nuestro ser. En cada momento de nuestra vida gravita todo el pasado, de forma que el momento presente es una especie de condensación de la vida anterior, y el yo que en él actúa es un producto de la experiencia pasada. (...) El tiempo puro, piensa Bergson, es cualidad, interioridad, duración, devenir, intensidad. El tiempo verdadero es el puro fluir de nuestra interioridad, desprovisto de toda medida, sentido como algo cualitativo. El tiempo

del lenguaje, donde el artista inserta su cotidianidad, ‘tiempo personal’, cuantificando el paso de éste en su vida y a su vez, el de la historia de la humanidad, creadora de bloques que le permitieron “comprender” y medir la temporalidad<sup>30</sup>.

Por otro lado, el tiempo como tema principal, mas no único en las series de On Kawara, constituye el motor del archivo, pues como se mencionó en el primer apartado, las obras se elaboran en la fecha allí señalada, y en el caso de *Today Series*, su realización requiere de una labor diaria que terminará únicamente con la muerte de Kawara<sup>31</sup>, de manera que, es la

---

verdadero es un devenir indivisible, innumerable, incontable. Fuera de nosotros sólo hay espacio. En nuestro interior, en cambio, existe la verdadera duración: el proceso por el que se va penetrando y fusionando una sucesión de hechos psicológicos.”(Titos, párr. 15-17) Dentro de la gran variedad de nombres que Bergson le da a las partes de esta división, se ha escogido ‘tiempo universal’ para aquel que, como explica Titos es cuantificable y ‘tiempo personal’ para aquella temporalidad ambigua que habita en cada persona.

<sup>30</sup>Este es tal vez el punto más señalado por sus críticos, las palabras de Kris Cohen sintetizan esa amplia referencia al mismo aspecto: “The day, for Kawara, that particular unit of time, provides the rhythm of the project’s seriality, which is to say, it gives shape to the artist’s labor. The day is also the project’s ostensible subject. But as its subject, that which it materializes or represents, the individual date paintings and their individual days have an ambiguous temporal status. They sit, that is, ambiguously between particularity and universalism, actual days and the very idea of time.” (Cohen, 242) Luego, más adelante en el texto concluye: “But the most tangible nexus of dematerialization and temporality in Kawara’s date paintings, constituting the rhythm of their ongoingness, is the temporal unit of the day. The day is, more than anything else, Kawara’s artistic medium. By this, I mean that the day is the object of his labor; it is the vehicle for his work as well as the locus of its interventions. Painting, while central to the conceptual shape of the project, is central only in its absolute stasis, its unchanging quality over time.” (Cohen, 249) Sin embargo, los cuestionamientos de John Perreault, el único crítico que ataca “negativamente” la obra de On Kawara en su artículo *Just in time*, son pertinentes y remarcables, dado que ningún otro escritor ha interpelado este aspecto de su obra como lo hace Perrault: “What is the date? Every day it changes, but it is always the date. You read it, but you don’t see it. It is quotidian. It is cosmic. The next day the signifier of the previous day is always out of date. But is the date a marker that stands for time? Or because it changes so precisely — every 24 hours, all at once at midnight, and not by degrees — is it somehow timeless? Could we have a date begin at dawn instead? Or at noon? Or at 3:26 p.m.? (...) Once you get the idea that dates and calendars are simple-minded, socially generated constructs — even those based upon astronomy — you may become more disoriented than you want to be. Time is slippery.” (párr. 15 y 16) Más adelante continúa el cuestionamiento criticando la adecuación calendárica aceptada por Kawara: “But need we limit ourselves, like On Kawara, to Western Time — i.e., Pope Gregory’s calendar of 1582? The truth of it is that if we can agree upon one calendar for all to coordinate what apparently needs to be synchronized.” (párr. 27)

<sup>31</sup>On Kawara ha dicho: “I die once so I have only one life. Literally speaking, continuity means nothing and discontinuity means existence. The Today series started and has not ended, no one could describe it as existing and not existing work.” (<<http://jasminchun.tumblr.com/post/4264583805/i-die-once-so-i-have-only-one-life-literally>>, pie de imagen) A propósito de la relación existencia-conciencia a la que aluden estas palabras del artista, surge la pregunta por la continuidad de esta relación en los días en los que On Kawara decide no pintar, aquí una posible respuesta: “Japanese writer Lei Yamabe notes in the

acumulación de sus obras la que produce el archivo que Guasch llama ‘Autobiografía visual’ aquí ya mencionada, razón por la cual el asunto de la repetición se retomará más adelante.

Continuando con el tema del tiempo, vale la pena detenerse en las ramificaciones ambiguas que éste alcanza en las obras, ya que interpela al espectador, cuestionando su capacidad de definirlo; así pues, volviendo a la división temporal de Bergson ya mencionada, un primer nodo se encuentra en la materialidad de las distintas medidas temporales en cada obra, posibles a través de convenciones que aunque dependan de factores espaciales y culturales, tienen por punto cohesivo el lenguaje. Ahora bien, dicha materialidad adquiere un carácter subjetivo para cada espectador, pues la disposición del tiempo, diferente en cada obra, obliga a un desplazamiento interior a través de la reminiscencia, figurando así la “memoria involuntaria” de Marcel Proust<sup>32</sup>. En este sentido, el tiempo cobra un carácter personal, ambiguo, y en consonancia con la primera referencia temporal, el tiempo universal o cuantificado, se le invita al espectador a una revisión de lo que concibe por pasado, presente y futuro, conceptos posibles únicamente a través del lenguaje<sup>33</sup>.

---

catalogue accompanying the exhibition that each date painting “is like a letter whose delivery has been delayed, or one might say that each work resembles a star.” Conversely, for each day in which a date painting is not produced, “Kawara is shut in the closed room of time, simultaneously alive and dead...The flickering between life and death, existence and non-existence, is transferred intact to the entire Today series made up of date paintings. This is because the series will be complete when Kawara’s body ceases to exist—when superposition finally collapses completely and Kawara has entered the irreversible phase of ‘death.’ Or conversely, because until that moment the series itself is a superposition of existence and non-existence.” (<<http://www.mutualart.com/OpenExternalArticle/David-Zwirner-presents-On-Kawara--Date-P/C30206449F902A66>>, párr. 7)

<sup>32</sup>El escritor Marcel Proust propuso una categoría del recuerdo llamada ‘memoria involuntaria’ la cual desarrolla a lo largo de su novela *En búsqueda del tiempo perdido*, ésta es la “[...] única capaz de devolvernos el pasado a la vez en su presencia física, sensible, y con la integridad y la plenitud de sentido del recuerdo, proceso simbolizado por la famosa anécdota de la magdalena, cuyo sabor hace renacer ante el protagonista [de *En búsqueda del tiempo perdido*] una época pasada de su vida.” (Vásquez, párr. 13) La mención de esta categoría de la memoria se trae aquí dado que, junto con el ‘tiempo personal’ de Bergson, constituyen una ampliación de la experiencia del espectador que se vuelve sobre sí ante las acciones registradas con su respectiva fecha en las series de On Kawara.

<sup>33</sup>La pregunta por estos conceptos frente, a, desde y en las obras de On Kawara, se clarificó, al menos en lo personal, tras la lectura de una revisión del mismo tema realizada por Daniel Birnbaum, director de la academia de arte Städelschule en Frankfurt; quién inquietado por los diferentes tiempos que conviven en la obra del artista dice: “It’s thursday 19 July 2001 and I’m thinking about On Kawara. What’s in a date? Arthur Schopenhauer (...) was not only a pessimist in general but also a sceptic regarding the concept of time. To him, the future does not exist, nor does the past. The present, which we may try to seize by marking an exact date (like thursday 19 July 2001) is, on closer inspection, without extensión, thus really nonexistent. ‘We might compare time to an infinitely revolving circle: the half that is always sinking

Los críticos del artista dedican buena parte de sus textos al tiempo, y la mayoría de ellos se ven conducidos por este camino hacia la relación que inevitablemente se desprende de estas reflexiones: la dupla Muerte-Eternidad, donde un tercer agente serían las series de On Kawara al ubicarse en el guión que une y divide dicha pareja<sup>34</sup>, la importancia que Kathryn Chiong le otorga a este signo (-) origina sus reflexiones sobre las obras, señalando a lo largo de las mismas un concepto del que no sólo ella se ha ocupado, pues parece ser que en el sendero que traza la convivencia entre tiempo, lenguaje, muerte y eternidad, culmina inevitablemente en la conciencia, tema que a pesar de su importancia no se ahondará en el aquí, vale decir que los críticos concluyen que las prácticas artísticas de Kawara constituyen un ejercicio autoreflexivo que dada su continuidad y los conceptos que acoge, conduce hacia un estado de conciencia<sup>35</sup>.

---

would be the past, that which is always rising would be the future; but the indivisible point at the top which the tangent touches, would be the present' [citando a Schopenhauer] that point has no extension, no substance, no reality. It's raining in Frankfurt, and the indivisible point of non-being is all we have." (Watkins. On Kawara, 16). Faltaría entonces considerar las obras desde las reflexiones sobre el futuro, concepto que tal vez se aprecie únicamente en la serie *One Million Years*, como lo indica Watkins: "The sublime quality of One Million Years (Past) and One Million Years (Future) arises out of our grasp of the duration of one million years compared with average human life expectancy. One page signifies approximately twenty human generations; one volume of Past plunges us into prehistory, and one volume Future propels us into a world easily imagined without the environmental conditions necessary for the survival of our species. Global warming, a direct meteoric hit, a nuclear war or something not yet dreamt up probably will wreck life as we know it long before we reach the end of On Kawara's last book. He anticipates this probability through his dedications of the Past and Future sets, respectively to "all those who have lived and died" and to "the last one". There is a nice irony in the fact that the New York Xerox Center, the company that first made the photocopies for One Million Years, guaranteed legibility for fifty years; signified on a page by just five lines of typewritten dates." (Watkins. Consciousness, párr. 16)

<sup>34</sup>Así lo ha descrito Kathryn Chiong citando a Henning Weidemann: "So not slow, fast, or even very punctual, the date painting hovers "in-between." Weidemann, however, includes in this "in-between" a long list of paradigmatic oppositions: life-death, logic-process, existence-nothingness, minimum-maximum, and zero-consciousness. That On Kawara's time resembles something like this dash (-)" (Chiong, 50)

<sup>35</sup>Debido a la importancia del tema en la crítica del artista, vale la pena señalar, a manera de conclusión, las reflexiones que enlazan tiempo y conciencia: "On Kawara is an artist concerned with time. His interest is time as it pertains to existence and to consciousness, and to these mortality is inextricably linked. The date paintings that comprise the Today Series make time their subject. Upon completion, the "today" of each painting is irrevocably doomed to the past, as the painting becomes a relic, a marker of time spent. With each new addition to the Today Series, Kawara is simultaneously counting down. Kawara's art is one of process. A date painting typically takes eight or nine hours to complete, the fastidious workmanship evident on close inspection of the final product. The surface of each date painting speaks of each moment passing in its creation." (<<http://artandtoday2009.blogspot.com/2009/05/review-art-time-on-kawara.html>>, párr. 2) Por último, el tema de la eternidad, atribuido repetidas veces a la imagen artística dado que supera temporal y espacialmente al autor, también merece un lugar especial en las series del artista: "Kawara's work might be understood and expressed in infinite and inexhaustibility, even though the view in time duration is limited, in other words, audience does not observe his entire works at

Desarrollada la importancia del concepto tiempo en la obra de On Kawara y para continuar con el enlace de este tema con el género biográfico, y más adelante, autobiográfico, finalizaré con el suspendido asunto del género abordado por Dosse; aquí se hace pertinente citar una de las conclusiones con que el autor culmina sus investigaciones sobre el tema, ya que reconoce el carácter cambiante del género tras recordar la importancia del mismo en la construcción de historia:

Lo que se expresa hoy con esa nueva pasión biográfica no es la figura de lo mismo, la de la *Historia magistra vitae*, del culto de la vida ejemplar, sino una nueva preocupación por el estudio de la singularidad y una atención particular a los fenómenos emergentes que son considerados como objetos buenos para pensar en ellos gracias a su complejidad, y a la imposibilidad de reducirlos a esquemas mecánicos. (Dosse, 428)

Más adelante, inmerso en el tema de la identidad como punto definitorio de las formas biográficas, afirma que la indagación por este aspecto “[...] no ha desaparecido, sino que se fragmentó en miles de “Biografemas” que ya no necesitan engarzarse. Por el contrario, lo común es la pluralidad presupuesta en el biografiado, quien experimenta tensiones contradictorias que le dan una identidad muy frecuentemente paradójica” (428); por último, ilustra este asunto con la imagen del rizoma propuesta por Gilles Deleuze y Félix Guattari, que en definitiva, reitera la pluralidad de la identidad referida como el nuevo paradigma de construcción biográfica.

Así, para concluir los esbozos de una definición de lo biográfico en función de lo que se ha dicho de On Kawara en las biografías del mismo; estas últimas afirmaciones extraídas del texto de Dosse, convergen con las preguntas con las que Guasch inicia su texto *Autobiografías Visuales*, y de donde se despliegan los temas a tratar en su libro: “¿Cómo las interacciones con los objetos artísticos contribuyen a los procesos de formación de la identidad en la consideración de la biografía? ¿Cuáles son los «modos biográficos» dentro de las artes visuales?” (11)

---

one time, but they might be able to image its background spreading beyond and connecting to universe. (...) So I would conclude that time as expression or using as medium is infinite and also time in a work of art is infinite, even though artists have limited time to live and many materials have the limitation to survive for long time.” (Aikawa, 24)

Cuestionamientos que cohesionarán los temas hasta ahora mencionados al insertarse en el movimiento artístico que los generó, el arte conceptual.

### **Arte conceptual como marco**

Dado que los cuestionamientos por el género biográfico como exclusivo de la literatura, surgen en ciertas prácticas del arte conceptual, vale la pena mencionar aquí algunas de las muchas teorías existentes respecto a este periodo de la historia del arte donde se ha inscrito a On Kawara, mencionando sólo aquellas caracterizaciones que contribuirán a dilucidar la problematización de la biografía y la autobiografía como géneros desde el artista.

La primera afirmación que se expondrá aquí es la que señalan varios críticos para introducir el tema: una dificultad en el intento por definir las obras que configuran este periodo, dada la inexistencia de un patrón cohesionador. Para iniciar, uno de los teóricos que se enfrenta a este obstáculo es Francisco Lara-Barranco, quien comienza sus reflexiones partiendo de lo que generalmente se dice de dicha categoría del arte, esto es, la definición otorgada por el pionero Henry Flynt, a quién se le atribuye nominar y definir el conjunto artístico cuando declaró que el “[...] arte conceptual es un tipo de arte donde el lenguaje es el material” (ctd en Lara, 254); para luego afirmar que en la medida en que este arte atacó la estética formalista<sup>36</sup>, “[...] se llegó a proclamar la total subordinación de cualquier visualidad (o aspecto final que tomara la obra) a la *idea*.”<sup>37</sup> (254)

De esta forma, Lara ofrece las nociones más comunes con las que se definiría este periodo del arte, sin embargo, Lucy Lippard, aunque reconociendo la problemática mencionada, intuye

---

<sup>36</sup>La división formalista/estructuralista referida por Lara, es definida por Hal Foster, a quien se nombra a continuación, en la dupla neoconservadora (formalista en términos de Lara) /postestructuralista del arte de los sesenta; de esta última, que corresponde al arte conceptual, argumenta que: “[...]intentó rebasar tanto las categorías estéticas formales (el orden disciplinario de la pintura, la escultura, etc.) y las distinciones culturales tradicionales (la alta cultura frente a la de masas, el arte autónomo frente al utilitario) con un nuevo modelo de arte como *Texto*.” (Foster, 76) atribuyéndole así objetivos reaccionarios a las practicas conceptualistas.

<sup>37</sup>Más adelante en el texto, Lara define otras de las características que aparecerán repetidamente en los muchos autores que han abordado el tema. Así, citando al artista Robert Morris, afirma que éste “[...] anticipó ciertos rasgos característicos de lo conceptual: «lo tautológico, el uso exclusivo del lenguaje, la pérdida de visualidad, la extensión en el tiempo y en el espacio»” (256), aspectos pertinentes aquí, dado que en lo que sigue del presente texto, se evidenciará cómo estas características se modelan como categorías esenciales para el estudio de las obras de On Kawara.

acertadamente que ciertas características agrupan las obras producidas en el periodo de tiempo estudiado en su texto *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*; aspectos que sintetizan las prácticas y preocupaciones del arte conceptual, pero que además, ratifican las inclusiones de On Kawara dentro del grupo<sup>38</sup>:

Para los artistas que buscaban reestructurar la percepción y la relación proceso/producto del arte, la información y los sistemas reemplazaron a las preocupaciones formales tradicionales de la composición, el color, la técnica y la presencia física. (...) Listas, diagramas, medidas, descripciones neutrales y muchas cuentas fueron los vehículos más usuales para canalizar sus preocupaciones acerca de la repetición, la presentación de las rutinas laborales y la vida cotidiana, el positivismo filosófico y el pragmatismo. Había una fascinación por los grandes números [menciona aquí la serie *One Million Years* de On Kawara] (...) y por los diccionarios, los tesauros, las bibliotecas, los aspectos mecánicos del lenguaje, las permutaciones (...), lo regular y lo preciso (...). Se dio preferencia a la austeridad sobre el hedonismo, hasta llegar incluso al punto del «aburrimiento» deliberado. (19)

Más adelante en el texto argumenta que: “La comunicación (pero no la comunidad) y la distribución (pero no la accesibilidad) eran inherentes al arte conceptual. Aunque las formas estaban dirigidas a tener un mayor alcance democrático, no sucedía lo mismo con el contenido.” (20) además, “Las estrategias verbales permitieron al arte conceptual ser político, pero no populista.” (21). Con estas afirmaciones, Lippard inserta el movimiento en un contexto ajeno a los espacios expositivos convencionales, un último par de particularidades del ‘arte idea’, como le llama la autora, que reverberan en On Kawara.

Por su parte Hal Foster, quién en su texto *El retorno de lo real* afrontó la dificultad de Lippard y Lara, expone las falencias o aciertos de diversas definiciones del arte conceptual, con

---

<sup>38</sup>A propósito de la obra de On Kawara, Lippard apunta: “Kawara es uno de los artistas más importantes, y también uno de los más evasivos y aislados, de los que trabajan en esta dirección [la del arte conceptual] (...). La fascinación que ejercen las precisas y obsesivas anotaciones de Kawara acerca de su lugar en el mundo (hora y lugar) implican una especie de autoafirmación de que el artista existe realmente. Al mismo tiempo carecen absolutamente de *phatos*, estableciendo con su objetividad el aislamiento autoimpuesto que marca su vida y su arte.” (Lippard, 91)

argumentos cuyo mayor sustento es la distancia con la que el tiempo le ha permitido observar el comportamiento del conceptualismo en décadas recientes. Así, una de las afirmaciones a destacar como justificación de las características otorgadas por Lippard, se encuentra al inicio del capítulo “Marcas indiciales e impulsos alegóricos” donde Foster apunta que:

En «Notas sobre el índice: el arte de los setenta en Estados Unidos» (1977), Rosalind Krauss busca un principio que pudiera comprender el arte pluralista de aquella década y no lo encuentra en la categoría histórico-artística del estilo, sino en el orden semiótico del índice, es decir, una marca a modo de huella que establece su significado mediante una relación directa con su referente.<sup>39</sup> (84)

Sin embargo, según Foster, los esfuerzos de Krauss por categorizar, aplicarían también a las obras de Duchamp, pues él como otros artistas de su generación, enfrentaron un “trauma de significación” (86); de manera que, se podría decir que los cambios ocurridos al arte a partir de la década de los sesenta, en la que se iniciaron las series de On Kawara, arroja una larga lista de orígenes y consecuencias que han ocupado los textos de varios críticos e historiadores<sup>40</sup>; Foster

---

<sup>39</sup>Las relaciones entre conceptos como huella e índice que menciona Foster, son abordados por Anna María Guasch y Kathryn Chiong hablando de On Kawara en relación con las teorías del filósofo francés Jacques Derrida que se nutren de estos términos y las resignifican, tema que será de gran importancia en el segundo capítulo del presente texto.

<sup>40</sup>Para elaborar un poco más estas problemáticas historiográficas que enfrenta el arte en general incluyendo, por supuesto, al conceptualismo, vale mencionar las afirmaciones de Georges Didi-Huberman al respecto, quién reitera la necesidad de reevaluar los modos de hacer historia del arte, argumento que nutre su texto *Ante el tiempo*, donde afirma que “[...] no es solamente interrogar el objeto de nuestras miradas. Es detenerse también *ante el tiempo*. Es interrogar en la historia del arte, al objeto “historia”, a la historicidad misma” (15) ya que como él afirma, las imágenes parecen vencer los problemas temporales que “padece” el hombre; así, contemplar una imagen recuerda el concepto de eternidad y la obra de arte constituye un objeto atemporal que interroga la historia en la que se le ha clasificado. Nikos Stangos invita a la misma reflexión en su texto *Conceptos del arte contemporáneo*: “[...] es necesario desarrollar un contradiscurso en relación con la práctica y teorías de representación del arte contemporáneo. El significado total de la pintura del siglo XX no surgirá antes de que se adopte tal contradiscurso. (...) es necesario romper de una vez por todas con el enfoque de la pintura del siglo XX basado en “movimientos” cronológicos. El legado teleológico nunca podrá superarse mientras sus formas y procedimientos históricos sigan siendo fetichizados.” (7) Sin embargo, cabe anotar que el texto se divide en capítulos con los nombres de los movimientos artísticos más relevantes en el orden cronológico en que éstos aparecieron, “Del fauvismo al posmodernismo”, como lo indica el subtítulo del texto. Estas reflexiones, conducen nuevamente al problema de los géneros, que como se mencionó antes, tanto en el arte como en la literatura es necesaria una revisión como la que proponen estos autores, lo cual, en una pequeña dimensión se persigue aquí.

por su parte, proporciona un estudio distanciado “temporalmente” del movimiento conceptual en el que aún es problemática una definición.<sup>41</sup>

Para concluir este repaso de teorías a propósito de una posible definición del arte conceptual desde los conceptos que convergen en la obra de On Kawara; nuevamente Anna María Guasch ofrece una de las visiones más recientes al respecto en su artículo *Los lugares de la memoria*:

A primera vista lo que parece unir las prácticas artísticas del archivo en el espacio de la contemporaneidad es un particular procedimiento de organizar sistemáticamente el conocimiento en el marco de modelos didácticos que apenas presenta precedentes entre las tipologías y terminologías de la historia de las vanguardias. Hablaríamos de una nueva metodología que supone arrinconar los conceptos de collage y el fotomontaje que habían presidido la mayoría de las prácticas artísticas de las vanguardias y de las neovanguardias en beneficio de nuevos conceptos como índice, serialidad, repetición, secuencia mecánica, inventario, monotonía serial y un trabajo con temas y conceptos singulares libres de toda progresión lineal.<sup>42</sup> (Guasch. Los lugares, 166)

Las afirmaciones de Guasch, junto con las de los críticos mencionados, enlazan esta introducción al arte conceptual con lo que se ha venido diciendo respecto a los géneros biográfico y autobiográfico en aspectos concretos como el uso del lenguaje, la serialidad, el archivo producto

---

<sup>41</sup>Lastimosamente el libro de Foster, aunque muy amplio en referencias tanto teóricas como artísticas de la época a la que aquí se alude, no menciona nunca a On Kawara, y afirmaciones constantes como: “En el giro textual del arte de los años setenta, el campo de la práctica estética se expandió y los límites disciplinarios de la pintura y la escultura se vinieron abajo” (101), excluyen la práctica preciosista que caracteriza las obras de Kawara: bastidores contradictorios entre las nuevas características del arte que refieren Lippard, Krauss y Foster; y una forma de proceder que recuerda las prácticas artísticas medievales.

<sup>42</sup>Vale la pena registrar aquí la nota al pie que acompaña este párrafo: “Según Benjamin Buchloh, «lo que vendría a la mente serían términos utilizados para describir la distribución de gráficos de instrucciones, ilustraciones de libros e instrumentos didácticos. Y quizás de forma más adecuada, los podríamos comparar con la organización archivística de materiales de acuerdo con los principios de una disciplina todavía no identificable, de una ciencia peculiar, quizás incluso de las páginas privadas de un álbum fotográfico.»” (166) La “ciencia peculiar” a la que Buchloh se refiere y cita aquí Guasch, es tal vez la relación que ella desarrolla en *Autobiografías Visuales*, como ya se ha dicho, y que ocupa una parte del problema del presente texto, razón por la cual se ampliará en el segundo capítulo.

de la repetición y por último, el concepto de huella como constructora de sujeto; temas que se reúnen en las afirmaciones de Hanne Hagenaaars cuando habla de On Kawara:

The base of measuring, notating and ordering is a method close to science. In science we're looking for a type of knowledge that is meant to be objective. By reducing our chaotic way of perceiving, we're trying to reach that goal. Lists become classifications: logical orderings in which groups are formed based on their similarities. These classifications are used to compare and to predict. In science everything's about controlling the matter. A lot of artists tried to get to the essence of life by translating their personal experiences into systems. The artist is using a scientific method, but introduces a subjective ordering to it, based on their personal logics. He's taking advantages of the effect of a list (a summary). This is because he gives a suggestion of a proper cohesive research. This is why each list quickly gets a serious connotation. But the list of an artist has its different, own goal. Stuart Morgan described what was separating On Kawara's work from science: 'the concentration on his own life, his own choice of measurement and his personal grasp of time.' Kawara's way of working is similar to that of a scientist but is essentially different because of the methods of research and the personal sediments of it in art. (Hagenaars, párr 10)

Finalmente, antes de entrar al tema que los mencionados aspectos del arte conceptual introducen, el de la autobiografía, vale la pena detenerse en los artistas que escogió Guasch para elaborar el mencionado libro, un pequeño grupo conformado por Mary Kelly, Sol LeWitt, Jean-Luc Godard, Cindy Sherman, Hanne Darboven y por supuesto, On Kawara. Para así evidenciar porqué a pesar de considerarse conceptualistas y hacer parte del texto de Guasch, no merecen la atención que reclama Kawara desde la literatura, pues esta justificación sustentará lo que se expondrá a lo largo del segundo capítulo.

Primero, a pesar de ser muchos los nombres que reciben el título de conceptuales, Guasch explica su escogencia argumentando que las obras de estos artistas "[...] constituyen verdaderos «archivos del yo», archivos abiertos, vinculados a las prácticas vivientes y plagados de

problemas y contradicciones, como todo lo vivo.” (Guasch. Autobiografías, 21) En lo personal, considero que muchos otros artistas cumplen con estas características, y que aún hoy surgen constantemente creadores cuya obra demuestra una clara intención biográfica, valiéndose de los nuevos medios que enriquecen las especulaciones de distribución, subjetividad, biografía y autobiografía, abordadas por los críticos que intentaron definir el momento conceptual, así como los que teorizan las producciones artísticas actuales, cuya pluralidad parece desbordante.

Mas reduciendo la discusión al grupo escogido por Guasch, estos artistas se aproximan a la autobiografía de diversas formas, los medios utilizados son tal vez el elemento diferenciador que establece nexos con otros ámbitos de estudio, sin desligarse nunca de la producción de subjetividad propia de la creación a partir del «yo». Para ejemplificar lo anterior y como la autora lo refiere, Cindy Sherman se vale del autorretrato y la fotografía para introducir su discurso en estudios de género; Hanne Darboven materializa sus conceptos a través de objetos, listas y patrones multimediáticos, que hablan de ella con absoluta sobriedad; de la artista Mary Kelly se cita su obra más importante: *Post-Partum Document*, proyecto constituido por 135 registros de algunas de las actividades de su hijo desde el nacimiento hasta sus primeros seis años de edad, que le permitieron a la artista hablar de la relación madre e hijo desde el psicoanálisis. Por mencionar algunos ejemplos del grupo escogido.

Ahora, es preciso aclarar que, a diferencia de On Kawara, ninguno de estos artistas, ni aquellos que no están aquí referidos pero que también realizan ejercicios autobiográficos por medio de su obra; hacen de su vida arte y de su arte vida como lo hace Kawara<sup>43</sup>. Esto es,

---

<sup>43</sup>Anna María Guasch afirma al respecto: “[...] 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».” (30) Como sustento de la anterior, vale la pena mencionar una descripción del diario vivir de Kawara, donde se ilustra esta inmanencia vida-obra: “More complex are his daily activities. Henning Weidemann remembered following Kawara around his loft one morning. First, he reported, Kawara printed I Got Up postcards, with the time and the addressee. He worked on a date painting then turned his attention to One Million Years. I Am Still Alive followed, then I Read. After that, he drew on a city map, and began a date painting which had to be finished by midnight. A calendar needed stamping, and the total of date paintings for that year had to be altered, then the number of works that year. At the end of the day he would enter (under I Met...) all the people he had encountered on that day and add a green dot for the creation of the date painting. All these actions have increased in complexity as time has gone on. So much so that gradually the general headings for different series - I Got Up, I Met, I Went, I Read - seem to

Each Project is a kind of schematic of the activity described, one in which the mode of representation is hardly distinguishable from the activity documented, in terms of time or effort. The representational systems of his series –canvas, paint, postcard, stamps, type– collapse into that which the representational system might otherwise represent: its content or referent. Work and life become indistinct because Kawara’s labor expands to encompass anything that labor might support or document. (Cohen, 238)

Sin embargo, no basta con aclarar que la inmanencia entre arte y vida en On Kawara es el aspecto que lo hace objeto de los estudios literarios dado que el texto que produce su vida es la materia prima de su arte y viceversa; siendo este es el asunto que se persigue en el presente texto, su desarrollo ocupará lo sucesivo del mismo en busca de argumentar de manera suficiente esta afirmación; para lo cual es necesario continuar, como se anunció al inicio del presente apartado, con lo que se conoce comúnmente por autobiografía, para después evidenciar la forma en la que el artista interroga características del género que parecían en reposo.

### **Autobiografía, antes de su posibilidad visual**

Suspendiendo por un momento el tema del archivo, el índice y el papel de estas nociones en la construcción autobiográfica de On Kawara; al igual que en el apartado dedicado al género biográfico, se expondrán las teorías más comunes de la autobiografía para luego relacionarlas con la obra del artista; nuevamente vale aclarar que los estudios en este campo son casi incalculables, por lo que se tomarán sólo dos de estos textos para abordar el tema.

En *Aproximación semiótica de los rasgos generales de la escritura autobiográfica*, el autor, Francisco Puertas, realiza una exposición clara del género, mencionando lo que él considera sus condiciones y características principales, retomando teorías de otros críticos que sustentan sus afirmaciones. Como Puertas, será conveniente comenzar por el desglose etimológico de la

---

evade their separate categories and become part of an exercise far more complex than mere headings could convey.” (Frieze, párr. 4)

palabra autobiografía, para de allí elaborar más afirmaciones que definan el género<sup>44</sup>: “La construcción de la palabra autobiografía se basa en tres lexemas de origen griego: *autos*, uno mismo (reflexivo), *bios* vida y *graphé*, escritura, por lo que podríamos traducir su significado en *autoescritura de la propia vida*. Estos tres lexemas han marcado las diferentes etapas en el estudio crítico-teórico del fenómeno autobiográfico.” (17) Más adelante ofrece una definición de L. Scarano que en mi opinión, cohesionan los mencionados lexemas en una exposición coherente y definitoria: “el tránsito desde un pasado (*bios*) al orden de los signos (*graphé*) para configurar un sujeto (*autos*) desde si mismo” (ctd en Puertas, 18).

Ahora bien, luego de la introducción al género, Puertas divide los rasgos estructurales de las escrituras del «yo» en dos: “la condición de suceso pasado que adquiere el objeto de la narración [y...] la credibilidad o veracidad de los hechos narrados, rasgo que ha propiciado la conocida teoría del pacto autobiográfico” (23) Esta división conduce a dos presupuestos que Puertas comparte con Dosse: el género autobiográfico es exclusivo de la literatura y su elaboración debe ser escrita y cronológica. Es necesario detenerse en ambos rasgos, pues del aspecto de la memoria, el autor argumenta que ésta es la que orquesta la organización de los hechos en el tiempo para su posterior transcripción; y en cuanto a la veracidad de los escritos autobiográficos, Puertas se remite a Philippe Lejeune, autoridad en los estudios de lo autobiográfico.

El texto, *El pacto autobiográfico* de Philippe Lejeune, constituye una referencia constante en los autores que estudian la autobiografía o requieren referirse teóricamente a ella; como Puertas, Lejeune expresa su convicción respecto a la escritura del «yo» como género literario, el cual define como: “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual, y en particular, en la historia de su personalidad.” (50)

---

<sup>44</sup>Respecto a la enunciación de una definición del género autobiográfico, Puertas argumenta que: “Hasta tanto no se conforme un canon del género autobiográfico, parece razonable renunciar a una definición estricta (y por tanto estrecha) de un fenómeno tan amplio y casi inabarcable cuya delimitación debe fundarse en un estudio de textos concretos (cuantos más mejor) que permitan una posterior ordenación y clasificación del *corpus*. En realidad todavía nos encontramos en la fase de inventariar el extenso *corpus* de producciones autobiográficas, ordenando sus modalidades y modulaciones con el propósito de llegar a una definición globalizadora y extensa del fenómeno que encaje en el modelo canónico y abarque las distintas formas en que se reivindica lo autobiográfico.” (20) En este fragmento se reitera la necesidad por parte de Puertas, de inscribir el género al canon literario, ignorando otras posibilidades del mismo, a pesar de que más adelante afirme que el tema le concierne también a disciplinas como la filosofía, antropología, historia y sociología.

Luego, la noción de ‘pacto autobiográfico’ que titula el libro, sintetiza las teorías de este autor, ya que dada la dificultad para asir esta escritura dentro de los “límites” que supone un género, el pacto autobiográfico, dice Paul John Eakin, quien introduce su texto, “[...] es una forma de contrato entre autor y lector en el que el autobiógrafo se compromete explícitamente no a una exactitud histórica imposible sino al esfuerzo sincero por vérselas con su vida y por entenderla.” (12) agrega además en una nota al pie que, en concordancia con Lejeune, le corresponde al autor y sólo a él afirmar que su escrito es autobiográfico<sup>45</sup>. Sin embargo, dicho pacto no constituye el último límite del género, pues como lo apunta Lejeune, es necesario corroborar la información allí compilada.

Puertas dedica varias líneas a validar dicho pacto, pero para los temas que ocupan el presente texto, será mejor continuar con ciertos aspectos con los que prosigue el autor y que son de gran importancia en este acercamiento a las teorías que comúnmente definen el género autobiográfico. Así pues, de los rasgos estructurales o morfo-sintácticos, Puertas pasa a los caracteres sustanciales o semánticos, título del tercer capítulo, donde expone “conceptos diferenciales a través de los cuales puede definirse un texto autobiográfico” (43) y aborda directamente los asuntos del sujeto, el nombre propio, y el proyecto autobiográfico, entre otros, con los cuales se

---

<sup>45</sup>Lo cual afirma la importancia del nombre propio en el género, ya que como lo afirma Puertas “Al no existir autobiografías anónimas, el nombre propio se considera representante del yo autorial responsable de un texto autobiográfico. La identidad nominal puede conceder continuidad a una vida y a una obra, aunque también se puede transformar el nombre en un pseudónimo, por puro placer o para presentar la identidad como una ficción, provocando así una inquietud ontológica. El nombre es un signo polisémico de carácter social que se recibe cultural y familiarmente como una convención, y su función es mediar entre el individuo y su mundo social, entre el yo y lo textual.” (Puertas 149) A lo cual el pensamiento derridiano responderá que “Al ser el nombre el mensajero de la propia muerte, en tanto superviviente después de la muerte de su portador, porta consigo una ausencia, instaurando en el tiempo presente un quiebre. Por ello el nombre se asocia a la temática de la firma: a pesar de que, en general, la firma va acompañada de la fecha en que se inscribe (lo que parece estar marcando el elemento de la presencia), la misma es la garantía de la ausencia, es decir, es lo que queda como marca de la persona cuando no está presente.” (Cragolini, 54) De manera que, “En la escritura autobiográfica, nombre propio y firma, que parecen indicar la posibilidad de un poseer-se absoluto (“yo, en mi nombre, y lo firmo”), hacen patente la desaparición del autor como “propietario del texto”. La ausencia y el diferimiento evidencian que la supuesta “propiedad” (de sí mismo, del texto escrito) es des-apropiación, que la supuesta identidad del autor se des-identifica en la escritura.” (Cragolini, 88) Lo anterior evidencia la divergencia de un pensamiento a otro, pero la construcción del sujeto a través del ejercicio autobiográfico será uno de los temas a tratar en el segundo capítulo del presente texto a la luz de teorías como las de Jacques Derrida, evidenciando los problemas de la caracterización hermética de lo autobiográfico como género literario.

muestra cada vez más flexible respecto a lo que durante mucho tiempo delimitó esta práctica dentro de un género literario<sup>46</sup>.

Para concluir este paneo sobre las teorías de lo autobiográfico, citaré una de las conclusiones a las que ha llegado Puertas, cuyas afirmaciones se repiten en otras teorías del tema, pero que aquí evidencian las problemáticas que se han venido mencionando sobre el “género autobiográfico”:

La dialéctica que la escritura mantiene con la vida (...) se metaforiza en un texto que contiene la simiente ficcional que obligará al autobiógrafo a percatarse de la artificialidad del sujeto que pretende narrarse, dado que todo su relato es inverificable y se sustenta sobre los inestables pilares de la supuesta sinceridad del autor y la credulidad del lector, por lo que la autoficción, en su provocativa apuesta por el juego de incertidumbres a que somete al lector, devuelve al yo autobiográfico a su condición ficcional, originaria de su articulación como mito romántico que encubre el vacío esencial del individuo contemporáneo. A consecuencia de esta ausencia esencial, la autobiografía se plantea como un proyecto ontológico de búsqueda y de recomposición llevado a cabo por el autor (que se auto-construye enmascarándose en la artificiosa existencia de un ser que tiene conciencia de su continuidad como individuo) y por el lector (que aprovecha la fragmentariedad autobiográfica para construir a cada lectura una variante del individuo que se narra).<sup>47</sup> (144)

---

<sup>46</sup>Este último, el proyecto autobiográfico, está dividido por el autor en tres conceptos que, como muchas de las afirmaciones del libro, reverberan en la elaboración permanente de las series de On Kawara y vale la pena mencionar, estos son: “[...] la proyección se plantea como un proyecto finalista o teleológico que el sujeto alberga para sí mismo; en segundo lugar, ese proyecto se planifica con vistas al futuro, por lo que se trata de una acción abierta que admite revisiones o relecturas (tanto hacia el pasado desde el que se formuló como hacia el futuro en el que ha de aplicarse); por último, el proyecto está inspirado por una idea global, conjunta, que unifica en su sentido las diversas actuaciones que pretenden llevarlo a su fin.” (66)

<sup>47</sup> Continúa con un argumento que parece expandir las posibilidades del género autobiográfico acercándose a la dilatación del mismo, perseguida en el presente texto: “Mas allá, sin embargo, de la interpretación restrictivamente literaria, cada individuo alberga un proyecto vital que en su forma narrativa constituye un modo de entenderse a sí mismo como unidad pasada y como configuración de deseos y expectativas hacia las que encamina sus actuaciones. Teniendo en consideración que hay tantos proyectos autobiográficos como existencias particulares, hemos considerado no sólo la posibilidad de describir o delimitar de modo certero las modalidades de escritura autobiográfica. Puesto que la cantidad

Conclusión que se aproxima a los cuestionamientos sobre los que Guasch cimienta sus teorías de los mencionados géneros en *Autobiografías visuales*, las cuales, como se ha mencionado, se exponen de la mano de las teorías de Jacques Derrida:

En este proceso de «problematización» de la escritura biográfica debemos reconocer que las reflexiones de Derrida en torno a la teoría autobiográfica fueron fundamentales. Entre estas destaca la necesidad de autobiografía, entendida como documento de una «historia personal» o «historia de personalidad», a cuestionarse a sí misma y a replantear sus diferentes estrategias, desde las positivistas hasta las existencialistas vinculadas con una ideología del individualismo y una gratificación narcisista. (15)

Sin embargo, a pesar de las constantes menciones del autor desde sus teorías sobre lo autobiográfico en el texto de Guasch, Derrida constituirá un referente importante en el presente texto en lo que respecta a sus afirmaciones a propósito del lenguaje que derivan en el texto como huella, ya que estas teorías sustentan la mencionada relación inseparable entre vida y obra de On Kawara, lo que conduce nuevamente al tema de la autobiografía, ya que como lo dice Guasch, en la narración que On Kawara hace diariamente de sí mismo, lo vital radica en un contarse su propia vida más que contarla a los espectadores, de manera que, el texto que su cotidianidad produce, es la huella diaria inscrita en objetos que se pueden leer (Guasch. *Autobiografías*, 37), verbo que se despliega sobre sí frente a una de las afirmaciones más conocidas del filósofo: “No hay nada fuera del texto”. Sustento para los aspectos a tratar a continuación.

## **ON KAWARA, AUTOBIOGRAFÍA VISUAL**

---

de textos existentes que componen el corpus autobiográfico es inabarcable y descubre que cada texto es – como cada vida– irrepitable, por lo que la delimitación de lo autobiográfico como género se antoja imposible, ya que se acumulan textos que van configurando nuevas modulaciones expresivas de la intimidad. A ello hemos de sumar que los textos autobiográficos pueden plantearse, de antemano, como textos de uso privado, por lo que su conocimiento y computación son imposibles estadísticamente.” (144 y 145)

## ON KAWARA Y SU INCLUSIÓN EN LO AUTOBIOGRÁFICO-VISUAL

Después de esa primera revisión de los géneros que se problematizan frente a diferentes producciones del arte conceptual; esto es, esbozadas las razones por las cuales On Kawara, junto con otros artistas conceptuales, hacen un llamado de atención sobre las definiciones más comunes de los géneros, hasta ahora exclusivamente literarios, de la biografía y la autobiografía; vale la pena justificar porqué On Kawara hace parte del mencionado “nuevo género”<sup>48</sup> nominado ‘Autobiografía visual’, para luego argumentar a través de algunos autores dicha inclusión, que será el punto de inicio para enunciar los aspectos de lo literario indagados con la práctica autobiográfica de Kawara y su llamado de atención sobre el régimen escritural que comúnmente ha pautado la crítica literaria.

La primera razón que ofrece Anna María Guasch, es el hecho de que el artista inscriba su obra en la pintura<sup>49</sup> (medio rechazado por sus contemporáneos por las razones que se expusieron al

---

<sup>48</sup>No debe olvidarse que lo que evita el presente texto es perpetuar los límites que caracterizan ciertos géneros tanto literarios como artísticos, la razón por la cual se menciona lo autobiográfico-visual como “nuevo género” es porque así es llamado por Anna María Guasch; sin embargo, vale recordar que aunque utiliza la palabra “género”, la autora deja claras las razones por las cuales los artistas escogidos en el texto *Autobiografías visuales* representan un giro significativo y diferencial: “[...] escogimos a artistas que compartían un cierto perfil de artista que se «negaba a sí mismo como personaje biográfico». Un concepto que desplazaba la atención de las «personas individuales» como actores dentro de la historia y como «nombres propios» con sus privilegios autoriales y sus tendencias autoritativas y se centraba en un nuevo perfil de autor como «productor» y en parte «controlador» de los significados de sus obras. Un autor que ya no tendría sentido fuera del texto, hasta el punto de que el texto produciría al autor y no el autor al texto. Y ya que el texto como lenguaje consiste en una multiplicidad de significados, de igual modo el autor ya no se erige en el «locus» de una identidad coherente, sino en una secuencia momentánea de representaciones simbólicas.” (20). Así, teorías a tratar en el presente capítulo como las de Paul de Man y José Luis Brea, justificarán la razón por la cual se evitan aquí tales encasillamientos.

<sup>49</sup>Se habla aquí de *Today Series*, obra a la que Guasch le da especial importancia debido a que es en esta serie donde la acumulación y por consiguiente el archivo, permiten visibilizar de manera más concreta lo autobiográfico en On Kawara. En lo personal, siento que esta primera justificación de la obra del artista dentro del género que propone Guasch, apunta en realidad al asunto de la inclusión del lenguaje y la capacidad de representar del mismo, y no sobre la pintura específicamente; ya que la autora, como se mencionó, llama la atención sobre el hecho de que aunque el sujeto este implícito en estas obras, no hay ningún “drama”, como ella le llama, que remita al narcisismo con el que comúnmente se relaciona lo autobiográfico, por el contrario, “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

mencionar a Hal Foster y sus teorías acerca del arte contemporáneo); sin embargo, no es el acto de pintar en lo que se centra Guasch, sino en el “texto pintado”, es allí donde el lenguaje toma matices que desdibujan las acepciones literarias y comunicativas que comúnmente se le atribuyen para dar paso a nociones como huella, índice e inscripción; dentro de estas reflexiones la autora recuerda “[...] la convicción del artista de que «el lenguaje es la última abstracción» y que, a través de él, toda realidad es representable, incluso aquella intangible e informe, como es una fecha”<sup>50</sup>(28); y concluye con una reflexión que ya se ha mencionado aquí dado que los críticos del artista le otorgan especial importancia: la fecha, a pesar de su carácter abstracto, se singulariza con los recuerdos del espectador, pero además cobra un sentido particular por el hecho de comunicar formalmente el día en que fue realizada.

A partir de esta primera afirmación ofrecida por la crítica, vale decir que las obras de On Kawara interpelan el lenguaje de dos formas, la primera y más obvia es la de representar lo inasible de su cotidianidad a través de convenciones lingüísticas, verbos y frases que dada su universalidad podrán ser comprendidos por gran parte de sus espectadores otorgándoles preguntas acerca de su propia relación con el lenguaje y los aspectos más abstractos de su vida. De allí se sigue que la segunda forma de indagar sobre el lenguaje, y la más importante para efectos de el presente trabajo de investigación dado que su importancia repercute en la crítica literaria, es el hecho de

---

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.*” (Guasch. Autobiografías, 38).

<sup>50</sup>A propósito de categorías como índice y huella, mencionadas en repetidas ocasiones por la autora, vale la pena complementar el tema con las teorías de Philippe Dubois expuestas en su texto *El acto fotográfico*, el cual, a pesar de centrarse en teoría fotográfica, dedica una gran parte a desarrollar estas nociones remitiéndose a los aportes de Charles Sanders Peirce en el tema. De esta forma, definiendo signo, símbolo e índice a la luz del lingüista, justifica su interés en éste último, dado que siendo “[...] representación por contigüidad física del signo con su referente (...) implica que la imagen indicial está dotada de un valor absolutamente singular, o particular, puesto que está determinada únicamente por su referente, y sólo por éste: huella de una realidad.” (Dubois, 43) dicha huella es, como él lo afirma, *indicio* de una *conexión física* con aquello que lo produce, y “En este sentido, se diferencia radicalmente de los *íconos* (que se definen sólo por una relación de *semejanza*) y de los *símbolos* (que, como las palabras de la lengua, definen su objeto por una *convención general*).” (Dubois, 48) La relación entre huella, lenguaje y referente serán desarrolladas más adelante con Jacques Derrida. Por lo pronto vale recordar la relación de éstos términos con la obra de On Kawara que plantea Kathryn Chiong: “Kawara teases away those conventions [las de organizar cronológicamente sus pinturas en la exposición de las mismas] that allow the viewer unthinkingly to accept the index as pure trace, a message without a code. For the date painting is a patently coded image that nevertheless insists on existing as if it were an Imaginary object, the registration of a particular presence. And the most obvious presence would be the physical passage of time, a long exposure spanning roughly eight to nine hours, measured in the act of painting.” (Chiong, 52)

que, volviendo a los términos de huella y trazo mencionados por Guash y que se desarrollarán más adelante; el artista inscribe su vida (ahora texto) en sus obras, esto es, debido a que On Kawara demuestra que existen múltiples formas de “escribir”, haciendo su vida misma texto a través del arte por ejemplo; se interpela el régimen de escritura que ha configurado los circuitos desde los cuales se teoriza el canon literario y que con prácticas como las de este artista deben reevaluarse.

Así pues, la segunda razón por la cual On Kawara es productor de ‘Autobiografía visual’ según Anna María Guasch, se encuentra en el asunto que se ha venido introduciendo a lo largo del presente texto: la repetición invariable de la actividad artística es la materialización de la cotidianidad, y dada esta condición de elaboración periódica y sobria (esto es, sin rastros “humanos” en el producto final), el archivo que resulta es la acumulación de “días” similares pero distintos.<sup>51</sup> De manera que, “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.” (Guasch. Autobiografías, 37)

En este punto se hace necesario recordar la característica diferenciadora de On Kawara entre sus contemporáneos adscritos al conceptualismo: Las normas autoimpuestas por el artista para la elaboración de su obra (sean temporales, lingüísticas, espaciales o formales) le han conducido a una práctica que se trenza estrechamente con su diario vivir, y seguirá siendo así hasta el día de su muerte. De manera que, esta inmanencia vida-obra reúne los aspectos que inscriben sus series dentro de la ‘Autobiografía visual’: el uso del lenguaje busca asir el tiempo que rige la cotidianidad, la cual toma forma a través de la repetición, creando un archivo que habla de un sujeto específico, informando varias de las actividades que ocupan su diario vivir, pero cuestionando al espectador sobre su concepción del verbo “conocer”, del lenguaje en general, su

---

<sup>51</sup> Al respecto Guasch apunta que: “[...] 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 representa, 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 se 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».” (Guasch. Autobiografías, 29)

relación con la cuantificación del tiempo y el lugar de éste en la construcción del «yo». En conclusión:

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», «todavía sigo 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 huella, 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. (Guasch. Autobiografías, 38)

Es en este punto donde surge la segunda razón por la cual On Kawara merece atención desde los estudios literarios: la «auto-indicialización» de la que habla Guasch supone que el ejercicio autobiográfico, aparentemente privativo de la literatura como se demostró en el primer capítulo, puede realizarse desde otras disciplinas siempre y cuando, como Kawara, sea la vida misma la que se “escribe” o se hace huella en dicha obra, lo cual sucede en este artista gracias a la serialidad productora de archivo de su cotidianidad. Aspectos que se desarrollarán en lo sucesivo.

### **Nuevas posibilidades de lo autobiográfico desde la teoría**

Ahora bien, se han enunciado las características de lo autobiográfico-visual que cobijan la obra de On Kawara, sin embargo, y como se anunció al inicio del capítulo, es momento de situar ciertas nociones del discurso de Guasch, en los autores que desde la literatura, o desde la filosofía que reflexiona sobre el lenguaje, llevarán lo autobiográfico y sus nuevas posibilidades al problema del género, asunto que le compete tanto a la literatura como a las artes plásticas; lo anterior revisando categorías como huella, índice, escritura, texto, lenguaje y sujeto, puentes entre la teoría y la práctica de gran importancia en este estudio.

De manera que, los autores a trabajar a continuación, algunos de ellos incluidos en el texto *Autobiografías Visuales*, permitirán visibilizar las condiciones de lo autobiográfico que dificultan su clasificación, es decir, refutarán o complementarán las teorías que se mencionaron en el capítulo anterior, las cuales definen la biografía y la autobiografía como géneros exclusivamente literarios, escritos y cronológicamente ordenados; en suma, se ofrecerá un panorama ya no del género, sino de la práctica autobiográfica libre de encasillamientos, para justificar así las razones ya expuestas por las cuales On Kawara debe inscribirse dentro de la ‘Autobiografía visual’, al tiempo que se enunciará el lugar de los estudios sobre el artista dentro de la literatura.

Así pues, el primer autor a tratar será el filósofo francés Jacques Derrida, la razón por la cual se menciona antes que los demás autores, es porque como se verá más tarde, algunas de sus reflexiones iluminan ciertos términos que contribuyen a sustentar la posición de On Kawara frente a lo que se ha nombrado aquí como el ‘régimen de escritura’ que pauta los estudios literarios<sup>52</sup>, y adicionalmente, su definición de ciertas nociones parecen repercutir en los autores que le siguen aquí. Ahora bien, sus reflexiones acerca del lenguaje son bastante amplias, y a pesar de su importancia, para el objeto del presente texto, se mencionará solo aquello que dentro de sus teorías, concierne a lo autobiográfico y a la construcción de sujeto a través del lenguaje.

Por consiguiente, dentro de las nociones desarrolladas por el filósofo y los neologismos que aparecen constantemente en sus escritos, se destacarán aquí, como se ha venido anunciando, los conceptos de índice, huella, texto y sujeto, ya que aunque son mencionados por variedad de

---

<sup>52</sup>En cuanto a la importancia de este autor en la literatura, específicamente, la comentadora Amalia Quevedo argumenta que el filósofo busca, como lo hace en otras disciplinas, desestabilizar los preceptos que moldean la ejecución de crítica literaria y en general, aquello que configura “lo literario”, que en el momento de elaborar sus teorías se basaba en premisas como: “El único fundamento que quizás le queda a la crítica literaria es el texto: podemos estar seguros de tener textos. Y el texto tiene a su vez márgenes o fronteras que separan el interior del exterior, de modo que el texto pueda ser tratado como un cuerpo unitario, con límites propios: hay que saber por dónde empezar y dónde terminar. El texto debe igualmente tener un título que le de nombre, un autor o signatario de cualquier clase. Debe asimismo pertenecer a un género reconocible que nos asegure el tipo de texto que es (novela, ensayo, poema, etc.) Pero Derrida abre y desestabiliza estas características del texto y produce él mismo textos que se comportan de un modo diferente.” (Quevedo, 253-254) En las reflexiones que se retomarán aquí a propósito de lo autobiográfico a la luz de este autor, se evidenciarán las transgresiones a la norma que él persigue.

autores; las “definiciones” que ofrece Derrida constituyen la base de las teorías de quienes se mencionarán más adelante, pues se evidenciará cómo ellos utilizan dichas categorías a la luz del pensamiento derridiano. Vale decir que los comentaristas del filósofo recorren un largo camino para llegar a estos puntos, se intentará aquí ofrecer un resumen superficial de este recorrido con el fin de introducir las mencionadas categorías en las reflexiones derridianas acerca de lo autobiográfico y su relación con On Kawara.

El primer punto a tratar es un “antes y después” de las acepciones que ‘el signo’ ha tenido a lo largo de la historia de la teoría lingüística<sup>53</sup>, lo anterior debido a que “[...] Derrida no solo empieza por el signo en el orden de sus trabajos publicados, sino que *afirma, desde el principio, que el signo está en el principio*. Esto implica enseguida, que ya no haya ni principio, ni cosa, ni signo.” (Bennington, 47); esto es, “No hay conceptos que tengan significados en si mismos (...). Todo signo es indivisible; todo signo remite a otros que están ausentes.” (Quevedo, 209) lo anterior, porque cada palabra, su sonido y su escritura, «es» gracias a los sonidos y signos (gráficos) que la componen y que sólo existen gracias a los sonidos y signos (gráficos) que no están en ella.

Así, el juego de presencias y ausencias en las palabras, hace que cada una de éstas represente una *huella*, pero dicha condición de dependencia elimina cualquier especulación de inicio del signo y su sentido, cuestionando así variedad de disciplinas que le dieron preferencia durante siglos a la oralidad sobre la escritura<sup>54</sup>, Ahora bien, Derrida sugiere un nuevo significado para la palabra

---

<sup>53</sup>Belén Gache, autora del texto *Conceptualismo: migraciones de sentido y desterritorializaciones del lenguaje*, relaciona allí las discusiones lingüísticas de la segunda mitad del Siglo XX con las prácticas artísticas que conforman el arte conceptual, para lo cual hace una descripción resumida de la división a la que se ha sometido el signo a lo largo de la historia: “La modernidad entendía al signo como referencial a un mundo que existía fuera de él. Se trataba de un lenguaje transparente, cuya función era representar las cosas del mundo. La posmodernidad, en cambio, entiende al signo como entidad de significado autorreferencial, siempre cambiante, “diferente”, desterritorializado. La posmodernidad surge en una época caracterizada por la crisis de la representación.” (2) Vale decir que tras esta generalización contextual se están obviando nombres cuyas reflexiones, aunque sin cobrar el protagonismo que merecían en el momento de su enunciación, constituyen el acervo que nutre este cambio radical de las formas de teorizar con el que se trabajará en lo que sigue del presente texto.

<sup>54</sup>Esta oposición, según Derrida, constituye las bases de la filosofía occidental, ya que, como él lo ha señalado, binarismos como el de oralidad-escritura, bien-mal, etc. Son los que han configurado lo que nominó *logocentrismo* o *metafísica de la presencia*. Respecto a la primera dupla, la divergencia de sus partes puede remitirse a Platón, quien en su texto *Fedro*, enuncia el mito egipcio de la escritura, en el cual

escritura, en el cual, dado que no existe un origen fundamental, el perpetuo contraste entre signos es llamado por el filósofo *archi-escritura*, “significantes de significantes”<sup>55</sup>, Esto es,

El juego presencia/ausencia cruza el habla y también la escritura; es el juego de la huella. La escritura entraña: repetición, ausencia, riesgo de perderse, muerte; pero tampoco la palabra oral sería posible sin cierta repetición y ausencia (...). La

---

ésta se comporta a la vez como medicina y veneno, pues al exceder temporal y espacialmente a su autor, preserva la memoria y los recuerdos del mismo; pero así mismo posibilitará la pérdida de la memoria oral de los hombres, a la cual se le relaciona con la vida misma, ya que ésta es defendida por su autor dada su inmediatez. Lo que planteó Platón en su texto parece, a los ojos de Derrida, perpetuarse durante siglos y reverberar en varias disciplinas; para ejemplificar la dimensión de este asunto, basta recordar las teorías de Saussure, específicamente las afirmaciones que este autor hace respecto a la distinción oralidad-escritura en el capítulo VI de su libro *Curso de lingüística general*, donde denuncia los “peligros de la escritura”: “Lengua y escritura son dos sistemas de signos distintos; la única razón de ser del segundo es la de representar al primero; el objeto lingüístico no queda definido por la combinación de la palabra escrita y la palabra hablada; ésta última es la que constituye por sí sola el objeto de la lingüística. Pero la palabra escrita se mezcla tan íntimamente a la palabra hablada de que es imagen, que acaba por usurparle el papel principal; y se llega a dar a la representación del signo vocal tanta importancia como a este signo mismo.” (51) Afirmación a la cual Derrida responderá que ni escritura ni oralidad prevalecen una por encima de la otra como se explicará más adelante. En conclusión, el filósofo problematiza algunas de las afirmaciones de Saussure, pero también toma otras tantas para fundamentar sus propias teorías, característica de las posturas de Derrida en consonancia con su teoría de la *Differance*, que le ataca a un autor pero a la vez apropiarse positivamente del mismo a través de la deconstrucción de los textos; así, según Jayant Prasad, investigador, son seis los argumentos saussurianos provechosos para el filósofo en la construcción de sus teorías: “1. Language is a system of signs. 2. The sign has two components: the form that signifies (the signifier) and what it signifies (the signified). 3. The link between these two components is arbitrary, which “is the organizing principle for the whole of linguistics, considered as a science of language structure.”. 4. The signifier and the signified are relational or differential entities. 5. Language, then, is not simply a nomenclature; there are no fixed universal concepts or signifiers. 6. Each language is a distinctive and arbitrary way of organizing and conceptualizing the world.” (Prasad. Application of, párr. 5) Afirmaciones cuya mutación en las teorías derridianas se verán condensadas en lo que el filósofo nominó *Archi-escritura*, una liberación de la palabra ‘escritura’ y del verbo escribir, consecuencia del cambio de paradigma que regía el signo, como se verá a continuación.

<sup>55</sup>Prasad ofrece afirmaciones concretas del filósofo que definen este neologismo: “The term ‘arche-writing’ is used by Derrida to describe a form of language which cannot be conceptualized within the ‘metaphysics of presence.’ Arche-writing is an original form of language which is not derived from speech. Arche-writing is a form of language which is unhindered by the difference between speech and writing. ‘Arche-writing’ is also a condition for the play of difference between written and non-written forms of language. Derrida contrasts the concept of “arche-writing” with the “vulgar” concept of writing. The “vulgar” concept of writing, which is proposed by the “metaphysics of presence,” is deconstructed by the concept of “arche-writing””. (Prasad. Some Key, párr. 12 y 13) Aquí se esclarece la posición de Derrida frente al verbo escribir y su acepción más común, la que ha acompañado durante siglos esta acción, limitándola a convenciones lingüísticas que ignoraron que la ejecución de dicho verbo siempre ha existido, antes que el hombre, es pues, toda marca que puede ser leída e interpretada pues ella misma es significante.

escritura, por lo demás, ha sido siempre el significante que remite a otro significante; y si, a fin de cuentas, ya no hay significados, sino sólo significantes que remiten a otros significantes, tenemos entonces que lo que «escritura» designa es el funcionamiento de la lengua en general.<sup>56</sup> (Quevedo, 221)

Con esta afirmación aparece el punto que cohesiona a On Kawara, artista aparentemente ajeno a lo literario, con las afirmaciones de Derrida acerca de las nociones de signo y huella (marca o trazo) que devienen en el término *archi-escritura*, pues la acción de escribir, libre de las acepciones lingüísticas que la limitan, es para el filósofo una red de significantes que puede ser producida por el hombre o no en la medida en que no hay una marca originaria; en este sentido la escritura como forma de expresión y comunicación, que sí puede atribuírsele a los seres humanos, se agota en una red donde las interacciones entre las huellas del orden comunicativo y representacional de las mismas obliga a revisar todo aquello que se ha teorizado desde la concepción *logocentrista* de la escritura.

---

<sup>56</sup>A lo largo del texto *De la Gramatología*, la palabra huella sustenta y origina varias de las afirmaciones que se hacen aquí; debido a la importancia del término, a continuación, una de las varias definiciones que ofrece Derrida: “Si la huella, *archi-fenómeno* de la “memoria”, que es preciso pensar antes de la oposición entre naturaleza y cultura, animalidad y humanidad, etc., pertenece al movimiento mismo de la significación, ésta está a priori escrita, ya sea que se la inscriba o no, bajo una forma u otra, en un elemento “sensible” y “espacial” que se llama “exterior”. *Archi-escritura*, primera posibilidad del habla, luego de la “grafía” en un sentido estricto, lugar natal de la “usurpación” denunciada desde Platón hasta Saussure, esta huella es la apertura de la primera exterioridad en general, el vínculo enigmático del viviente con su otro y de un adentro con un afuera: el espaciamiento. El afuera, exterioridad “espacial” y “objetiva” de la cual creemos saber qué es como la cosa más familiar del mundo, como la familiaridad en sí misma, no aparecería sin la grama, sin la *différance* como temporalización, sin la no-presencia de lo otro inscrita en el sentido del presente, sin la relación con la muerte como estructura concreta del presente viviente.” (Derrida, 63) Como se verá a continuación la ausencia en relación con la escritura deriva en la muerte en la que insiste Derrida al final de esta definición; él mismo afirma que “La huella figura siempre una muerte posible, firma la muerte” (ctd en Cragnolini, 44) lo anterior, porque “Pensar en la muerte es pensar en lo que se da: no hay presencia –no hay vida– sin huella, ni huella sin desaparición, sin muerte. La huella es precaria, vulnerable y mortal, pero por eso mismo excedida con respecto a su mera presencia, en proceso de continua reinterpretación que nunca se cierra en virtud del carácter diseminante de la escritura.” (Cragnolini, 44) La relación entre huella y muerte recuerda las reflexiones acerca del nombre propio y la firma que se esbozaron en el capítulo anterior, y que se verá desarrollado, de manera indirecta, a continuación, pero más importante aún, los matices que cobran las palabras huella, trazo o marca con Derrida le otorgan vida a la escritura, porque la vida y su paralela, la muerte ‘escriben’ permanentemente.

Por consiguiente, en lo que respecta a On Kawara, una teoría como la de la *archi-escritura* permite definir su obra como una red de significantes que al contener y relacionar, fechas (temporalidad y lenguaje), discurso e imagen; evidencia la importancia de concebir la escritura como trazo significativo, ya que materializa la dualidad entre cuánto hay de discurso en la imagen y cuánto hay de imagen el discurso a través de las relaciones existentes entre ambas partes; en suma, la vida y obra de On Kawara constituye un ejemplo visible, material y legible de *archi-escritura*, desde donde se desafía el concepto clásico de la escritura y por consiguiente de la literatura en la medida en la que se considera que lo escrito (u oral) es privativo de lo literario.

Aún es necesario ampliar lo anterior y contextualizarlo dentro de los asuntos de lo autobiográfico que se han venido tratando, por esto vale la pena ahondar en aquello que en palabras de Amalia Quevedo “entraña” tanto la escritura como la palabra oral en Derrida: repetición y ausencia, ya que ambas partes conducen las reflexiones a propósito de la escritura y sus nuevas posibilidades dentro de lo autobiográfico.

Primero, en cuanto a la repetición, su importancia dentro de esta nueva escritura-huella radica en que “Podemos repetir marcas que somos capaces de identificar; y a su vez, para identificar las marcas, tenemos que ser capaces de repetirlas. No podríamos en cambio identificar o leer una escritura que no pudiéramos repetir; no sería legible.” (Quevedo, 233); nuevamente el aspecto de la repetición conduce a la *archi-escritura*, el trazo cíclico que caracteriza los procesos naturales es un ejemplo de este aspecto en la nueva concepción de “escritura” ajena al hombre; sin embargo, concerniente a éste, qué mejor ejemplo que la inserción que hace On Kawara del ‘tiempo universal’ en su obra, el registro cotidiano de un ciclo que aunque aparentemente le es ajeno, que con cada segundo deja *huella* en él, Kawara toma esta marca y la convierte en series cuyo concepto existe gracias a dicha repetición.

De ello se sigue que, la ausencia sea una condición de toda escritura dada su orfandad, pues allí está contenida la cualidad de “muerte” que se le atribuye a la escritura, no sólo porque carece de un defensor del sentido de lo que ella dice, sino porque trasciende temporal y espacialmente al hombre y su huella. Así lo describe Geoffrey Bennington, crítico y comentarista de la obra de Derrida:

Mi mortalidad (es decir, mi finitud) está inscrita, por consiguiente, en todo lo que escribo. Lo que aquí se denomina muerte es el nombre genérico que se dará a mi ausencia en relación con lo que escribo, tanto si esta ausencia es real como si se trata de una ausencia de atención o de intención, o de sinceridad, o de convicción... En el momento de leerme, vosotros no sólo no sabéis si no estoy muerto, sino si lo que escribo es lo que verdaderamente he querido decir, en plena posesión de mis poderes, en el momento de escribir, etc. El hecho de que exista esta incertidumbre fundamental e irreductible forma parte de la escritura esencial de lo escrito. (Bennington, 73)

De esta forma, la relación entre muerte y escritura conectará los aspectos del pensamiento derridiano que se han introducido hasta ahora con “lo autobiográfico” en y desde el filósofo, pues es también su punto de partida para tratar el tema; ya que,

Diversos son los modos en que se pueden enlazar los términos “muerte” y “escritura” en la obra de Jacques Derrida. Por un lado, existe la escritura ante la muerte, la escritura del duelo: las páginas escritas en homenaje al muerto. Por otro lado, la escritura de la vida (y sobre todo, la escritura de la propia vida, la autobiografía) se revela como escritura de la muerte: adelantamos nuestra propia muerte al relatar nuestra vida en nuestro propio nombre. Y finalmente, deberíamos decir que la escritura –cualquier escritura– tiene relación con la muerte –de su autor, de los otros presentes o ausentes en la misma, de la presencia del signo. (Cragolini, 35)

Ahora bien, vale recordar que también Derrida escribió su autobiografía (titulada *Circonfesión*), y dentro de las conclusiones que obtuvo del ejercicio, otorga dos cualidades a lo autobiográfico: en primer lugar, la mortalidad como condición y punto en común entre autor y lector, deviene *Thanatoautobiografía*, pues escribir sobre la vida es también narrar la muerte<sup>57</sup>. Por otro lado, el

---

<sup>57</sup>Aquí lo autobiográfico implica una doble distancia: respecto a sí mismo (en los recuerdos), y respecto a quien leerá, pues la finitud del autor es sobrepasada por la huella; así, “Escribir es saber *a priori* que soy

escribirse y retratarse acarrea infinidad de sujetos que hacen posible el «yo», no dividiéndolo, sino construyéndolo, razón por la cual la autobiografía es también *Heterografía*: “Escritura de otro y de otros: esos otros que atraviesan ese yo precario que se constituye como “autor” de un texto que no le pertenece.” (Cragolini, 87)

Pero no hay que olvidar lo que se dijo anteriormente, «escritura» en términos derridianos no es la secuencia ordenada de letras, palabras u oraciones, sean éstas pronunciadas o escritas, pues “Cuando se escribe, se constituye lo escrito en un sistema de huellas, se lo da por encima de cualquier destinatario. La escritura es un don que desborda toda fantasía de devolución, entregándose a una diseminación sin retorno.” (Cragolini, 44). Es por esto que con Derrida la autobiografía se libera del texto estrictamente escrito, como ya se ha explicado aquí, ya que la vida produce constantemente texto, «escribe» involuntariamente, acción que puede hacerse consiente de diversas maneras, el arte, sin adscribirse a ninguna disciplina específica, es una de ellas.

Aquí la importancia de este autor en la elaboración de un nuevo género; la relación entre On Kawara y el pensamiento de Jacques Derrida reverberan en las palabras con las que Anna María Guasch caracterizó lo autobiográfico en la obra del artista (huella, escritura y texto en el sentido derridiano y autobiografía como lectura de sí y de otros) Sin embargo, más adelante se retomarán las relaciones entre los autores que ocupan esta parte del presente texto y lo autobiográfico en Kawara. Por ahora es necesario continuar con otro autor que, como Derrida, tomó distancia de las teorías hasta entonces inamovibles respecto al lugar y práctica del género autobiográfico en los estudios literarios: Paul de Man.

En 1979 el crítico literario Paul De Man escribió el artículo *Autobiografía como des-figuración*, donde encara los problemas relacionados con la inscripción de lo autobiográfico como género literario denunciando una serie de cuestionamientos sobre los que se han erigido teorías como las

---

mortal, pero que el destinatario también lo es: Leer es saber *a priori* que el autor es mortal, pero que yo, lector, lo soy también.” (Bennington, 73). Es por esto que Derrida se ha referido a la escritura del «yo» como *thanatoautobiografía*: “Toda escritura es, en definitiva, portadora de la muerte de su autor, que inscribe su nombre en el texto, adelantándose a su desaparición. El texto da “casa” a la muerte, hospedando al lector.” (Cragolini, 42)

enunciadas en el primer capítulo del presente texto<sup>58</sup>, las cuales, en la opinión de De Man, han caído en falacias que proporcionaron un suelo inestable a lo que se ha dicho acerca de lo autobiográfico. Concluyendo así que:

Empírica y teóricamente, la autobiografía no se presta fácilmente a definiciones teóricas, pues cada ejemplo específico parece ser una excepción a la norma, y, además, las obras mismas parecen solaparse con géneros vecinos o incluso incompatibles; y tal vez el detalle más revelador sea que, mientras las discusiones genéricas pueden tener un gran valor heurístico en casos como el de la tragedia o el de la novela, resultan tan terriblemente estériles en el caso de la autobiografía.

(1)

Más adelante en el texto, y continuando con la denuncia de los mencionados problemas, De Man ofrece una definición de lo autobiográfico, incluyendo en ésta el asunto de la relación autor-lector, ya no desde la condición mortal de ambos, como se explicó con Derrida, sino desde la posibilidad de construir sujeto a través del intercambio de ambas partes (*heterografía*), posible a través del ejercicio autobiográfico:

La autobiografía, entonces, no es un género o un modo, sino una figura de lectura y de entendimiento que se da, hasta cierto punto, en todo texto. El momento autobiográfico tiene lugar como una alienación entre los dos sujetos implicados en el proceso de lectura, en el cual se determinan mutuamente por una sustitución reflexiva mutua. La estructura implica tanto diferenciación como similitud, puesto que ambos dependen de un intercambio sustitutivo que constituye el sujeto.<sup>59</sup> (3)

---

<sup>58</sup>Asunto que se puede resumir en la siguiente cita, donde se anuncia un primer problema del que se desprenderán los demás: “Dado que el concepto de género designa una función estética y una función histórica, lo que está en juego no es sólo la distancia que protege al autor autobiográfico de su experiencia, sino también la posible convergencia de estética e historia. La inversión que entra en juego en tal convergencia, especialmente cuando se trata de autobiografía, es considerable. Al convertir la autobiografía en un género, se le eleva por encima de la categoría literaria del mero reportaje, la crónica o la memoria, y se le hace un sitio, aunque modesto, entre las jerarquías canónicas de los géneros literarios mayores.” (1) Más adelante se volverá a este argumento para ampliarlo desde el autor.

<sup>59</sup>A propósito de la construcción de sujeto en el acto de escritura y/o lectura, las teorías de José Luis Brea al respecto serán iluminadoras para la justificación de la pertinencia de este asunto en el presente texto,

Tras esta definición, los argumentos críticos de De Man parecieran desdibujarse en esta cita, ya que vuelve a enmarcar lo autobiográfico en el texto, y los verbos “escribir” y “leer” parecen ser los únicos posibles para el crítico. Sin embargo, es Anna María Guasch la que considera que “escritura” y “texto” en De Man, se enuncian bajo las nuevas cualidades que Derrida les ha conferido, puesto que,

[...] de las tres fases correspondientes a los tres ordenes de los que se configura la palabra autobiografía: el *bios*, el *autos* y el *grafé*, Paul de Man apuesta decididamente por el *grafé*, es decir por la escritura, como un conjunto de tropos y metáforas (...) y por una organización «textual» de este impulso, acto o espacio autobiográfico, basado en la conjunción de tres elementos básicos: la memoria, la metáfora y el lenguaje. (Guasch. Autobiografías, 18)

Así pues, la metáfora a la que se refiere Guasch, inserta la escritura y la textualidad dentro del “sistema de tropos” en el que hace hincapié De Man, ya que, como él mismo afirma a lo largo del texto, son muchas las formas de autorretratarse o hacerse «texto», sin embargo, como se mencionó, el crítico no concibe el ejercicio autobiográfico como la representación matérica de recuerdos a través del lenguaje, sino como la des-figuración de quién persigue este objetivo. Por tal razón en cuanto en cuanto plantea lo anterior afirma:

Pero, justo en el momento en que parece que afirmamos que todo texto es autobiográfico, deberíamos decir que, por la misma razón, ninguno lo es o lo puede ser. Las dificultades de definición genérica que afectan el estudio de la

---

autor que se estudiará más adelante; por lo pronto, vale decir que dentro de esta definición donde prima la construcción del autor que se escribe, De Man complementa este argumento más adelante afirmando que “En cuanto entendemos que la función retórica de la prosopopeya consiste en dar voz o rostro por medio del lenguaje, comprendemos también que de lo que estamos privados no es de vida, sino de la forma y el sentido de un mundo que solo nos es accesible a través de la vía despojadora de entendimiento. La muerte es un nombre que damos a un apuro lingüístico, y la restauración de la vida mortal por medio de la autobiografía (la prosopopeya del nombre y de la voz) desposee y desfigura en la misma medida en que restaura. La autobiografía vela una desfiguración de la mente por ella misma causada.” (12) es por esto que, como lo entendió Derrida, en el quehacer autobiográfico se reúnen varios sujetos, lo cual no conduce a un conocimiento propio o un viaje hacia sí mismo como se pensaría, sino que reitera la imposibilidad de asir el «yo».

autobiografía repiten una inestabilidad consustancial que desmorona el modelo tan pronto como éste queda establecido. (...) El momento especular inherente a todo acto de entendimiento revela la estructura tropológica que subyace a toda cognición, incluido el conocimiento de uno mismo. El interés de la autobiografía, por lo tanto no radica en que ofrezca un conocimiento veraz de uno mismo –no lo hace–, sino en que demuestra de manera sorprendente la imposibilidad de totalización (es decir, de llegar a ser) de todo sistema textual conformado por sustituciones tropológicas. (3 y 4)

Analizar al “sujeto” en la obra de On Kawara, sus figuraciones y desfiguraciones, rememoran aquello que se mencionó al inicio del presente texto respecto a la forma en que las series del artista interpelan el verbo “conocer”, pues él «está» en su autobiografía (como autor, productor y protagonista), pero a la vez se ausenta de ella privándola de sentimentalismos o información que amplíe los verbos y la temporalidad que allí registra. Por consiguiente, es su ausencia lo que le ‘de-forma’ a la manera en que De Man lo plantea. A partir de éste crítico, Guasch le otorga especial importancia a la construcción de sujeto que se fragmenta y dispersa a través del ejercicio autobiográfico, hecho que cuestiona lo que comúnmente se concibe por autobiografía desde los estudios literarios:

Y es así como la autobiografía concebida desde el *grafé* o desde el lenguaje de los tropos adquiere una misión esencial: *despojar las mascararas, deformar los rostros* y establecer un constante y tenso dialogo entre figuración (o mimesis) y desfiguración (o ficción). A pesar de su insistencia temática en el sujeto, en el nombre propio, en la memoria, en el nacimiento, el Eros y la muerte, la autobiografía («la mascara que desfigura») estaría «ansiosa de escapar de las coerciones de este sistema». En conclusión, el yo no sería tanto el soporte de una vida, sino el resultado de su narración (mezcla de realidades fácticas y ficticias). Y como tal sería tanto construcción como desfiguración. (Guasch. *Autobiografías*, 18)

La conclusión que ofrece Guasch enuncia un asunto que hasta ahora se ha sugerido y debe desarrollarse: la construcción del sujeto en el ejercicio autobiográfico implica la convivencia o pugna de las categorías de mimesis y ficción. Ciertamente es éste el centro del texto de Paul De Man aunque no se anuncie específicamente en él<sup>60</sup>, pero como se ha dicho, sus preocupaciones por «los sujetos» implicados en lo autobiográfico y el constante desbordamiento de los mismos pese a los esfuerzos por moldearlos, encausa la preocupación principal de éste crítico, asunto que llamó la atención de Anna María Guasch para la constitución del nuevo género autobiográfico que ella propone.

Así pues, para reunir los planteamientos de éste crítico a propósito del sujeto, la dupla ficción-realidad y el ejercicio autobiográfico como un hacerse texto (a la manera que Derrida concibe tal textualidad), las teorías de José Luis Brea serán un puente entre aquello que para Guasch constituyó la oportunidad de pensar lo autobiográfico-visual como género a partir del texto de Paul de Man; puesto que Brea termina de incluir estas discusiones dentro del campo de la visualidad y la obra de arte, centrándose en la subjetividad implícita en la búsqueda de sujeto(s) a través de la autobiografía, como se mostrará a continuación.

En su libro *El tercer umbral. Estatuto de las practicas artísticas en la era del capitalismo cultural*, José Luis Brea dedica una parte de sus reflexiones al asunto de la perpetua construcción de sujeto como patrón y objetivo de las estrategias comerciales, denunciando que éstas se valen del lenguaje y las imágenes para dicha persuasión, enfoque que para el objeto del presente texto no se abordará aquí, de manera que se estudiará sólo aquello concerniente al ejercicio autobiográfico en su texto<sup>61</sup>. Así, en el capítulo, *Fábricas de identidad (retóricas del*

---

<sup>60</sup>Tal vez la aproximación más concreta al tema sea la siguiente: “La autobiografía parece depender de hechos potencialmente reales y verificables de manera menos ambivalente que la ficción. Parece pertenecer a un modo de referencialidad, de representación y de diégesis más simple que el de la ficción. Puede contener numerosos sueños y fantasmas, pero estas desviaciones de la realidad están enclavadas en un sujeto cuya identidad viene definida por la incontestable legibilidad de su nombre propio”. (De Man, 2)

<sup>61</sup>Sin embargo se hace necesaria una breve introducción al mencionado enfoque del ‘capitalismo cultural’, dado que de allí se derivan las relaciones que hace el autor con el genero biográfico y autobiográfico. La siguiente cita ilustra dicha relación: “Pero lo que se hace seductor en el anuncio, a lo que se dirige su efecto persuasivo, no es a mostrar las calidades propias del objeto tercero [el producto publicitado]. Sino, primariamente, a autoseñalar (...) la cantidad directa de identidad –el *coeficiente identitario*, diríamos– que se impulsa desde su propio espacio, en el propio dispositivo simbólico.” (94) Más adelante afirma:

*autoretrato*), el tema de la autobiografía y su relación con el autorretrato es introducido por Brea resaltando la importancia de estudiar las prácticas de representación (visuales y lingüísticas), pues afirma que el “[...] *sujeto* no es otra cosa que el *efecto por excelencia* (...) de los *actos de representación*.” (Brea, 94)

Así pues, Brea insiste en una construcción del sujeto *sobre* el quehacer autobiográfico, donde “El yo del que se habla no es ya entonces el yo interior al discurso, ficcional, sino la propia y supuesta condición de posibilidad eficiente de este.” (95) de manera que “El resultado es un efecto de verdad, de realidad, añadido sobre ese yo “externo al discurso” y supuesto productor – en realidad es “el producto de”– del texto.” (95) Afirmaciones que se esbozaron anteriormente en las citadas teorías de Derrida y Paul De Man; sin embargo, insertar estas conclusiones en la convivencia entre diversas formas artísticas de representación, Brea lleva la discusión más allá:

No hay otra subjetividad que la inducida como efecto del lenguaje que, se supone, él enuncia. El único sujeto no meramente ficcional –extratextual– es siempre el sujeto de la enunciación, el agente del habla –por eso sólo los escritores pueden llegar a tener verdadera (auto)biografía–. Como sujeto del enunciado él es tremendamente pobre en cuanto a su propia realidad –únicamente una ficción lingüística–. En la medida que ella dice, a la vez que lo que dice, al que la dice, su efecto de retoricidad se refuerza en bucle alrededor de un principio de realidad del sujeto que la pronuncia. “Escribo, luego existo” podría ser el principio - *prosopopéyico*- de la autobiografía (y a través de ella el paradigma de toda forma del discurso): en ella el sujeto es dicho no como aquel de quien se habla, sino como el propio hablante, el propio agente del habla. (Brea, 96)

“Más allá” porque además de reunir aquello que según los autores mencionados es condición ineludible del acto autobiográfico, Brea se dispone a relacionar este asunto de la construcción de sujeto con otros medios de representación como ya se dijo, lenguajes que a su

---

[...] la biografía propia, es en efecto el valor más en alza en el mundo contemporáneo, el producto mejor vendido –y por cierto el que más escasea– en los tiempos del capitalismo globalizado. Como decía Ulrich Beck, nada hay que se desee tanto en las sociedades actuales como –de facto, lo que más falta tener– “una vida propia”.” (94)

manera contribuyen en la formación del collage humano, espejo de la abundancia de dichos lenguajes (redes de significantes en términos derridianos). En este orden de ideas, el autorretrato, “[...] el género que mejor hereda las calidades del conceptualismo, en el sentido de obras que se autogeneran a través de –disueltas en– su propia analítica” (96), es uno de ellos:

Lo que se retrata no es un objeto del mundo (...) ni tampoco algún presunto “sujeto pre-existente” que la realizaría, sino a ese sujeto-en-obra que es precisamente el producto performativo del propio *acto de visión*, de representación (...). Todo *sujeto* está en el espacio de la representación únicamente como efecto retorico (fantasmático) del propio poder materializante del acto visionario, visionante. (Brea, 96)

Esta afirmación acerca de la segunda forma de representación analizada, el autorretrato, pone de manifiesto los puntos en común entre lo que aparentemente le pertenecería sólo a lo literario y a la imagen respectivamente. Brea reconoce, posiblemente gracias a la contemporaneidad de sus teorías, que las posibilidades de representación y distribución de todo planteamiento crítico y teórico se actualizan constantemente desbordando los conceptos sobre los cuales se erigieron los planteamientos de ésta naturaleza realizados hace unas décadas, pues las fluctuaciones de la imagen y el lenguaje desbordan toda preconcepción de género y así mismo disuelven lo que limitaba una y otra forma de representación, invalidando las concurridas preguntas: ¿qué es? y ¿cómo clasificarlo?.

Para concluir con los aportes de Brea a propósito de la necesidad de indagar sobre la restricción teórica que caracteriza los géneros, vale la pena finalizar con un ejemplo concreto otorgado por el crítico a propósito del autorretrato, ya que es gracias a las comparaciones entre éste y lo autobiográfico a nivel escritural que surge la llamada ‘Autobiografía visual’:

El autorretrato siempre ha mostrado lo contrario de lo que decía: no la existencia, sino la total *evanescencia* del autor. En efecto, y observando la serie [de autorretratos de Van Gogh], lo que se ve en ella no es sino el rastreo de su continuo desaparecer (el del sujeto), lo que se muestra en *su darse como*

*sustraerse*, como un *estar en fuga*. Pues si en efecto quisiéramos encontrarle (al sujeto) en ese espacio de la representación –donde únicamente habitan fantasmas, que esto no se olvide– no lo reconoceríamos ni en un rostro ni en otro, ni aún (con Derrida) en el dominio de la firma, sino acaso en la propia singularidad irrepetible del modo de la *escritura pictorial*, en la factura misma del mecanismo pringante. (Brea, 97)

Tal *escritura pictorial* es el punto final en el que insiste Anna María Guasch acerca de las consideraciones de la obra de On Kawara dentro de lo autobiográfico-visual, y con éste último asunto intentaré cohesionar y justificar la mención de los tres autores abordados. La autora se refiere a los modos de producción de Kawara con términos que se evidenciaron principalmente en las teorías Derridianas: huella, escritura, texto, índice. Pero son las teorías de éste filósofo las que propiciaron los argumentos de De Man y Brea acerca de la elaboración del sujeto, y de los sujetos, implicados en el ejercicio autobiográfico. Ahora bien, los tres autores insisten en la necesidad de desdibujar los límites que encasillan las formas de construcción y perpetuación de dicho sujeto, lo anterior, porque los términos de huella, escritura, texto y lenguaje, valga la repetición, han mutado; no es consecuente hablar de ellos adscribiéndolos a prácticas y disciplinas específicas dado que aún hoy se reconfiguran, y seguirán haciéndolo, dificultando su teorización. Una prueba de ello es precisamente la *escritura pictorial* a la que alude Brea, pero que es también el *hacerse texto* de De Man y la *huella* de Derrida. En este punto vale mencionar la conclusión a la que llegó Guasch gracias a la consideración, sobretodo, de este último autor:

On Kawara partiría de la escucha del propio discurso, una suerte de tautología vinculada no tanto al arte como a la construcción de subjetividad y la memoria. 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 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. (Guasch. Autobiografías, 36-37)

De esta forma, el sujeto, Kawara, manifestado en las mencionadas “huellas indiciales”, realiza acciones periódicas que posibilitan las obras, así como las obras condicionan la vida del artista, esto es lo que se ha venido mencionado como inmanencia entre vida y obra en On Kawara, característica diferenciadora de sus contemporáneos. A propósito de este asunto, los interrogantes de De Man acerca de lo que podría ser condición del quehacer autobiográfico y que de hecho se cumple en Kawara, concluirán con las reflexiones que se han presentado hasta aquí:

Pero ¿estamos tan seguros de que la autobiografía depende de un referente, como una fotografía depende de su tema o un cuadro (realista) depende de su modelo? Asumimos que la vida *produce* la autobiografía como un acto produce sus consecuencias, pero ¿no podemos sugerir, con igual justicia, que tal vez el proyecto autobiográfico determina la vida, y que lo que el escritor *hace* está, de hecho, gobernado por los requisitos técnicos del autorretrato, y está, por lo tanto, determinado en todos sus aspectos, por los recursos de su medio? Y, puesto que la mimesis que se asume como operante en la autobiografía es un modo de figuración entre otros, ¿es el referente quien determina la figura o al revés? (De Man, 2)

Así pues, hasta ahora se estudiaron tres autores que con sus afirmaciones elaboran una nueva perspectiva desde donde se puede contemplar el género autobiográfico libre de su adscripción a la literatura, ya que a través de un giro en aquello que se conocía por escritura evidencia que existen muchas formas de construir y deconstruir sujeto, lo anterior, porque el ser humano produce huellas perpetuamente, es resultado de marcas que le son aparentemente ajenas y es además lienzo de las mismas. Así lo comprendió On Kawara y es por eso que colecciona el texto que nace de su cotidianidad, así como evidencia aquello que hace huella sobre él y le modifica.

Finalmente, estar frente a la obra de este artista obliga a cuestionar la concepción de escritura y sus alcances dentro y fuera de los estudios estrictamente literarios.

## **ON KAWARA Y EL ESTUDIO DE SU CASO DESDE LA LITERATURA**

Para finalizar, tras las reflexiones que se han abordado hasta aquí, surge la pregunta que nuevamente desterritorializa a On Kawara: ¿Debe leerse su obra como otra forma de literatura o debe cambiarse la concepción de literatura para leerlo? No considero que deba responderse este cuestionamiento escogiendo una opción u otra, ya que a lo largo del texto se ha insistido en la importancia de expandir los límites entre un arte y otro, y entre los géneros que los “constituyen”; en este orden de ideas me acojo a los argumentos de dos autores que evidencian esta preocupación, representando una gran cantidad de críticos que abordan el tema.

La primera autora es la crítica literaria y profesora de literatura comparada Jeanne-Marie Clerc, quien en su texto, *La literatura comparada ante las imágenes modernas* denuncia el hermetismo de los géneros al que se ha apuntado en el presente texto:

La reflexión sobre la literatura, al ir adoptando poco a poco criterios y conceptos metodológicos calcados de los de la lingüística, ha tenido cada vez más tendencia a considerar la escritura sólo desde el punto de vista de un sistema de signos elaborados a partir de “generadores”, la mayor parte del tiempo lingüísticos a su vez. En caso de que estos últimos sean icónicos, se los utiliza siempre desde el punto de vista de los juegos posibles con la relación incierta entre significante y significado, haciendo abstracción del arraigo que tengan en una realidad referencial. Hay en ello un prejuicio que proviene de las ciencias del lenguaje y que sólo podía contribuir a descalificar el carácter motivado de los signos icónicos. Estos últimos no se admiten más que si se los puede manipular como elementos arbitrarios de la lengua. Se comprende así la desconfianza que toda una tendencia de la crítica literaria manifiesta con respecto a estas tecnologías de la imagen que en la sociedad moderna se suele identificar con la autenticidad objetiva de lo real. (238)

Su planteamiento hace un llamado de atención (tal y como el que, de manera implícita y tal vez desintencionada, hace On Kawara) sobre las estructuras canónicas de la crítica literaria, y como se ha mencionado, a la escritura limitada a su función representativa y comunicativa al considerarse privativa del hombre. Sin embargo no hay que olvidar otro importante aspecto se enuncia aquí: también por parte de las artes plásticas se han minusvalorado ciertas producciones atribuidas a una y otra forma de arte bajo concepciones herméticas que perpetúan la problemática que si bien Clerec la enmarca dentro de la crítica literaria, puede identificarse en otras disciplinas.

Por otro lado, en el caso de esta autora, sus reflexiones se encaminan hacia la convivencia entre cine y literatura, y tal como se evidenció en la cita anterior, el problema principal se remite a un régimen de escritura supeditado a ciertos circuitos, sin embargo ofrece también una “solución” que, de nuevo, aplica a las problemáticas (estructurales y canónicas) interdisciplinarias:

Al ampliar considerablemente el horizonte cultural en el que se inscribe la escritura, el cine y sus derivados han puesto de manifiesto la inadecuación cada vez más flagrante entre el guión del mundo que nos ofrece la lengua y este otro, nuevo, que postula la expresión icónica. (...) Desde este punto de vista sintético, centrado ya no en los problemas particulares de la escritura sino en los que éstos revelan desde una problemática cultural global (...), Las palabras puestas a prueba por la imagen, la imagen puesta a prueba por las palabras (...). Tras los problemas de escritura que despierta la visualidad nueva engendrada por las tecnologías icónicas, lo que en un nivel más profundo se halla en juego es la evolución de las relaciones entre realidad y lenguaje, y la transformación de las relaciones entre real e imaginario. (266)

Así, por esta misma línea, el segundo autor a tratar en esta “sugerencia de apertura”, dedica un texto a expandir las problemáticas globales de las relaciones entre imagen y texto que sugiere Clerec, pues entiende que los nuevos medios y los cambios constantes en las formas de representación enmarcadas dentro de cualquier disciplina artística, reclaman la supresión de lo

que antes pretendía encasillarles. Umberto Eco, en su texto *Obra abierta* evidencia lo anterior con ejemplos concretos en diversas disciplinas, formas de representación y medios de comunicación.

Su planteamiento principal, es pues, como el título lo indica, que toda obra es abierta<sup>62</sup> y se dispone a identificar cuáles son las falencias en las diferentes críticas que han propiciado distinciones, inclusiones y rechazos de ciertas producciones por parte de la teoría. Dentro de estas reflexiones vale resaltar, por ejemplo, su reflexión sobre lo que se concibe por obra de arte:

[...] cuando se habla de obra de arte, nuestra conciencia estética occidental exige que por "obra" se entienda una producción personal que, aún en la diversidad del placer estético que produzca, mantenga una fisonomía orgánica y evidencie, comoquiera que se entienda o prolongue, la huella personal en virtud de la cual existe, vale y comunica. Estas observaciones deben hacerse desde el punto de vista teórico de la estética, la cual considera la variedad en la poética, pero aspira por último a definiciones generales—no necesariamente dogmáticas y eternas— que permitan aplicar homogéneamente la categoría "obra de arte" a múltiples experiencias (que pueden ir desde la *Divina Comedia* hasta la composición electrónica basada en la permutación de estructuras sonoras). Exigencia válida que tiende a encontrar, aún en el cambio histórico de los gustos y las actitudes frente al arte, una constancia de estructuras fundamentales de los comportamientos humanos. (43-44)

Argumento que complementa con una cita de Luigi Pareyson, por medio de la cual podrían resumirse las conclusiones de Eco, a las que me acojo:

---

<sup>62</sup>Es pertinente traer aquí una definición concreta de 'obra abierta' para las reflexiones que se realizarán a continuación: "1) las obras "abiertas" en cuanto *en movimiento* se caracterizan por la invitación a *hacer la obra* con el autor; 2) en una proyección más amplia (como *género* de la *especie* "obra en movimiento"), hemos considerado las obras que, aún siendo físicamente completas, están, sin embargo, "abiertas" a una germinación continua de relaciones internas que el usuario debe descubrir y escoger en el acto de percepción de la totalidad de los estímulos; 3) *toda* obra de arte, aunque se produzca siguiendo una explícita o implícita poética de la necesidad, está sustancialmente abierta a una serie virtualmente infinita de lecturas posibles, cada una de las cuales lleva a la obra a revivir según una perspectiva, un gusto, una *ejecución* personal." (Eco, 44).

La obra de arte... es una forma, un movimiento concluso, que es como decir un infinito recogido en una concreción; su totalidad resulta de una conclusión y, por consiguiente, exige que se la considere no como el *hermetismo* de una realidad estática e inmóvil, sino como la apertura de un infinito que se ha completado reuniéndose en una forma. La obra tiene por esto infinitos aspectos, que no son sólo "partes" suyas o fragmentos, porque cada uno de ellos contiene la obra entera y la revela en determinada perspectiva. La variedad de las ejecuciones tiene, pues, su fundamento en la compleja naturaleza, tanto de la persona del intérprete cuanto de la obra que debe ejecutarse... Los infinitos puntos de vista de los intérpretes y los infinitos aspectos de la obra se responden, se encuentran y se aclaran recíprocamente de tal modo que determinado punto de vista logra revelar la obra entera sólo si la toma en ese determinado aspecto, y un aspecto particular de la obra, que la revele entera bajo una nueva luz, debe esperar el punto de vista capaz de captarlo y proyectarlo. [Y esto permite, pues, afirmar que] (...) todas las interpretaciones son definitivas en el sentido de que cada una de ellas es, para el intérprete, la obra misma, y provisionales en el sentido de que cada intérprete sabe que debe siempre profundizar la propia. En cuanto definitivas, las interpretaciones son paralelas, de modo que una excluye las otras, aún sin negarlas... (ctd en Eco, 44)

La razón por la cual traigo aquí esta larga cita es porque siento que en ella se cohesionan, de manera indirecta, las temáticas que se abordaron a lo largo del presente texto, así como las categorías y nociones a través de las cuales fue posible justificar o refutar ciertos temas. En conclusión, continuando con los planteamientos de Eco, estar frente a la obra de On Kawara, que es también su vida; implica aceptar uno o varios pares de interrogantes sobre diversidad de aspectos, entre ellos, sobre lo que comunica nuestra vida a través de huellas e índices, el lenguaje, las formas de representación, la construcción de sujeto y finalmente, sobre el arte, la literatura y sus autores, aspectos que se reúnen en On Kawara y su producción en la medida que interroga el concepto clásico de literatura atacado por estos dos últimos autores que reconocen, al menos implícitamente, que cuestionar las concepciones de escritura que "demarcan" el espacio

literario, por ejemplo, es trabajo de investigación desde la literatura especialmente, debido a que en ella la palabra constituye la materia prima de sus creaciones.

## CONSIDERACIONES FINALES

Cuando se recorren las obras de On Kawara el espectador se enfrenta a varias cosas, lo más obvio será el hermetismo y sobriedad de las piezas y la meticulosidad con la que han sido realizadas. Luego, la repetición como patrón en cada una de las series comienza a hablar del artista; de manera que Kawara evidencia cómo hay variedad de formas de hablar de sí mismo a través del arte liberado de los medios tradicionales (aunque dedique gran parte de su tiempo a una serie compuesta por pinturas), ya que cualquier objeto que de cuenta de su vida o partes específicas de ella, constituye una huella con voz propia. Dentro de estas posibilidades el artista eligió fechas, calendarios, postales, telegramas y listas que a manera de diario registran acciones concretas. Este conjunto lleva a pensar que no es el tiempo, el espacio o el lenguaje (o la convivencia de estos tres elementos) la preocupación principal de On Kawara como lo enuncian generalmente sus críticos; se trata de registrar la cotidianidad que se construye a diario en éstos y muchos otros aspectos que condicionan la existencia.

Así pues, estudiar el sujeto en On Kawara como punto de partida para evidenciar porqué él reclama una mirada desde la literatura, resultó ser el inicio de los aspectos contemplados en esta investigación, esto se debe a que, a pesar de la importancia de la utilización del lenguaje en la elaboración de las obras de este artista, y aunque éste constituye un punto importante en lo que se denominó como un reclamo al régimen escritural; es el sujeto implícito en cada obra lo que establece una conexión con el género literario donde comúnmente se lleva a cabo este ejercicio: la autobiografía.

Ahora bien, la inmanencia vida-obra en On Kawara le diferencia de otros artistas cuyo quehacer artístico evidencia la búsqueda de la construcción del yo, así como de aquellos que junto con él se han clasificado como artistas conceptuales; lo anterior debido a que las obras de este artista resultan, como ya se dijo, un contenedor del texto (visual o escrito) de su cotidianidad, dado que la elaboración de éstas además de ocupar una fracción temporal significativa en su día a día, conceptualmente reflexionan sobre el tiempo y la forma en la que éste condiciona su vida, así

como sobre el lenguaje, demostrando que a través de él la realidad entera puede representarse. Su vida, por ejemplo, se contiene al menos parcialmente allí.

Respecto a esta última reflexión, la del lenguaje en la obra de On Kawara, vale decir que en la medida en que su vida produce texto, como ya se dijo, el régimen de escritura que ha caracterizado la mayoría de reflexiones lingüísticas y literarias, se enfrenta a otro orden escritural materializado en Kawara y anteriormente tematizado por Jacques Derrida, quien plantea la escritura como ajena al hombre, como la relación perpetua de presencias y ausencias de las huellas, marcas y trazos que se producen indefinidamente sin que se pueda hallar su origen. En esta medida On Kawara ha escrito su vida en sus obras, y este ejercicio, que es autobiográfico dado que persigue la construcción o des-figuración (en palabras de Paul de Man) del sujeto, indaga sobre esta práctica comúnmente adscrita a la literatura como un género, evidenciando que la autobiografía, aunque conceptualmente persiga de una u otra forma un mismo propósito (el de registrar la vida de su autor), a nivel formal puede tomar diversidad de direcciones.

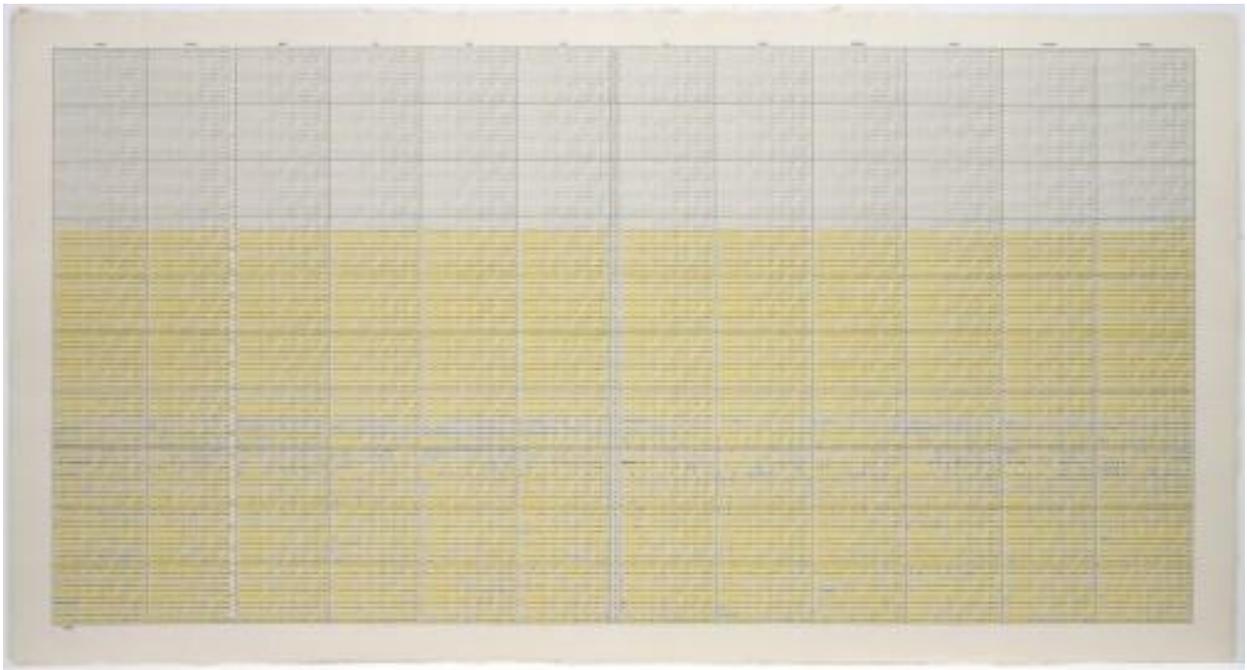
Por consiguiente, On Kawara y las decisiones formales que ha tomado para la realización de sus obras, constituyen una de las múltiples formas de “hacerse texto”, utilizando nuevamente las palabras de De Man, autor que realiza una pregunta que parece reunir los aspectos estudiados en el presente trabajo: ¿es el autor quién direcciona la elaboración de su autobiografía o es el ejercicio autobiográfico el que condiciona al sujeto? On Kawara, su vida y obra, se desarrollan en medio de estas preguntas, cuestionando conceptos que, aunque ya han sido interpelados por otros artistas sin importar el tipo de arte en el que estén clasificados, Kawara, al igual que ellos, constituye un ejemplo más en el grupo de producciones que reclaman la apertura del canon y la teoría de diversas disciplinas; adicionalmente, porque el inconmensurable incremento de las formas de representación seguirán cuestionándose y requieren de una actitud abierta para su teorización.

En suma, On Kawara es objeto de estudio desde la literatura por dos razones fundamentales que se ramifican en las decisiones formales y conceptuales de sus obras: en la medida en que proponen nuevas formas de ‘escribirse’ y registrar las huellas y trazos (el texto) que se desprende de su cotidianidad, inscribe su práctica dentro del ejercicio autobiográfico, inicialmente literario,

dentro del cual cuestionará no sólo el régimen escritural que condiciona gran parte de la teoría de la literatura, sino que también repercutirá en los géneros que ésta ha creado partiendo de presupuestos que en varias ocasiones se han indagado desde otras disciplinas, así pues, On Kawara invita a revisar también el género autobiográfico.

Como él existen producciones y artistas que a través de su estudio pueden desestabilizar lo que parecía un engranaje independiente en correcto funcionamiento para cada disciplina, tras la contemplación de algunos de los aspectos que constituyen las obras de Kawara entendí cuán importante es estudiar problemas que puede o no ramificarse en asuntos de gran importancia y cuán peligroso es ignorarlos.

## ANEXO A



“On Kawara, *One-Hundred-Years Calendar (24,845 Days)*, 2003” On Kawara. *One Hundred Years Calendar*. The Red List. Theredlist.fr. Web. 10 de diciembre de 2013.

<<http://theredlist.fr/wiki-2-351-382-1160-1284-view-japan-profile-kawara-on.html>>



“Installation view of *Pure Consciousness* at Packer Collegiate Institute, Brooklyn, New York, in 2008”. On Kawara. *Pure Consciousness*. David Zwirner. Davidzwirner.com. Web. 10 de diciembre de 2013. <<http://www.davidzwirner.com/artists/on-kawara/survey/image/page/7/#>>

## BIBLIOGRAFÍA

- Aikawa, Mitsuko. "Time in art: Giuseppe Penone and On Kawara". Tesis. Wimbledon College of Art. Londres: 2013, nd. Web. 14 de Dic de 2013.  
<[http://mitsukoaik.myblog.arts.ac.uk/files/2013/04/MitsukoAIKAWA\\_MCP\\_2013.pdf](http://mitsukoaik.myblog.arts.ac.uk/files/2013/04/MitsukoAIKAWA_MCP_2013.pdf)>
- artandtoday2009.blogspot.com*. Blogspot.com. 13 de May de 2009. Web. 6 de Dic de 2013  
<<http://artandtoday2009.blogspot.com/2009/05/review-art-time-on-kawara.html>>.
- Bennington, Geoffrey. *Jacques Derrida*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1994. Impreso
- Brea, José Luis. *El tercer umbral: Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: CENDEAC, 2000. *Arteuna.com*. nd. Web. 13 de Dic de 2013.  
<<http://www.arteuna.com/CRITICA/3umbral.pdf>>
- Chiong, Kathryn. "Kawara on Kawara" *October*. Vol. 90. Págs. 50-75. The MIT Press. Octubre 1999. nd. Web. 11 de Dic de 2013. <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/779080?uid=3737808&uid=2&uid=4&sid=21103264931031>>
- Clerec, Jeanne-Marie. "La literatura comparada ante las imágenes modernas: cine, fotografía, televisión". *Compendio de literatura comparada*. Ed. Pierre Brunel e Yves Chevrel. México: Siglo XXI, 1994. Impreso
- Cohen, Kris. "Never Alone, Except for Now: Mediated Collectivity in Networks". Tesis. The University of Chicago, 2010. nd. Web. 14 de Dic de 2013.  
<[http://media.proquest.com/media/pq/classic/doc/2232274161/fmt/ai/rep/NPDF?\\_s=e0mqcBeqqHcpKpu7dA3LsjEILpM%3D](http://media.proquest.com/media/pq/classic/doc/2232274161/fmt/ai/rep/NPDF?_s=e0mqcBeqqHcpKpu7dA3LsjEILpM%3D)>

Cooke, Lynne. "On Kawara". *diaart.org*. Nov de 2009. Web. 6 de Dic de 2013

<<http://www.diaart.org/exhibitions/introduction/86>>

Cragolini, Mónica B. *Derrida, un pensador del resto*. Buenos Aires: La Cebra, 2007. Impreso

"David Zwirner presents On Kawara: Date Painting(s) in New York and 136 other cities".

*Mutualart.com*. nd. Web. 14 de Dic de 2013.

<<http://www.mutualart.com/OpenExternalArticle/David-Zwirner-presents-On-Kawara--Date-P/C30206449F902A66>>

De Man, Paul. "La autobiografía como des-figuración". Trad. Ángel G. Loureiro. *En Primera persona: La autobiografía*. Madrid 2008: 78-87. nd. Web. 14 de Dic de 2013. Disponible en: <<http://es.scribd.com/doc/188881492/Man-Paul-de-La-Autobiografia-Como-Desfiguracion>>

De Saussure, Ferdinand. "Curso de lingüística general". Trad. Amado Alonso. Buenos Aires: Editorial Losada, 1945. *Jacquesderrida.com.ar*. nd. Web. 14 de Dic de 2013.

<<http://www.jacquesderrida.com.ar/restos/saussure.pdf>>

Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Trad. O. Del Barco y C. Ceretti. México: Siglo XXI, 1998.

*Aamanzanares.es*. nd. Web. 14 de Dic de 2014

<[http://www.aamanzanares.es/TEXTOS\\_MATERIALES\\_DIVERSOS\\_II\\_files/DERRIDA%20DE%20LA%20GRAMATOLOGIA.pdf](http://www.aamanzanares.es/TEXTOS_MATERIALES_DIVERSOS_II_files/DERRIDA%20DE%20LA%20GRAMATOLOGIA.pdf)>

Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006. Impreso

Dosse, François. *El arte de la biografía*. México D.F: Universidad Iberoamericana, 2007.

Impreso

Dubois, Philippe. *El acto fotográfico: De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós, 2002. Impreso

Eco, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona: Ariel, 1979. Impreso

Foster, Hal. *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001. Impreso

Gache, Belén. “Conceptualismo: migraciones de sentido y desterritorializaciones del lenguaje”. *Findelmundo.com.ar*. nd. Web. 14 de Dic de 2013.  
<<http://findelmundo.com.ar/belengache/CMSDL.pdf>>

Gopnik, Blake. “On Kawara at David Zwirner, a Million-Dollar enigma”. *TheDailyBeast.com*. 6 de Ene de 2012. Web. 11 de Dic de 2013  
<<http://www.thedailybeast.com/articles/2012/01/06/on-kawara-at-david-zwirner-a-million-dollar-enigma.html>>

Guasch, Anna María. *Autobiografías visuales*. Madrid: Siruela, 2009. Impreso

———. “Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar”. *Materia*. 5 (2005): 157-183. nd. Web. 14 de Dic de 2013.  
<<http://www.raco.cat/index.php/Materia/article/viewFile/83233/112454>>

Hagenars, Hanne. “Lists As Magic Formula” *Mystery Motley*. 15 de Oct de 2013. Web. 19 de Dic de 2013 <<http://www.mistermotley.nl/en/how-to-live/lists-magic-formula>>.

<http://jasminchun.tumblr.com/post/4264583805/i-die-once-so-i-have-only-one-life-literally>.  
*Jasminchun.tumblr.com*. 1 de Abr de 2011. Web. 13 de Dic de 2013  
<<http://jasminchun.tumblr.com/post/4264583805/i-die-once-so-i-have-only-one-life-literally>>

Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico*. Trad. Ana Torrent. Madrid: Megazul-Endymion, 1994. nd. Web. 14 de Dic de 2013. <<http://es.scribd.com/doc/137802539/Philippe-Lejeune-El-pacto-autobiografico-y-otros-textos>>

Lara-Barranco, Francisco J. “Arte Conceptual: Renuncia estético-emocional hacia el objeto”. *Laboratorio de arte*. 15. (2002): 253-269. nd. Web. 14 de Dic de 2013. <<http://institucional.us.es/revistas/arte/15/12%20lara%20barranco.pdf>>

Lippard, Lucy R. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Trad. María Luz Rodríguez Olivares. Madrid: Akal, 2004. Impreso

“On Kawara: The Recording Angel” *Frieze*. 33. Mar-Abr (1997). nd. Web. 14 de Dic de 2013. <[http://www.frieze.com/issue/article/on\\_kawara\\_the\\_recording\\_angel/](http://www.frieze.com/issue/article/on_kawara_the_recording_angel/)>

Perreault, John. “Just in time”. *Artopia John Perreault's art diary* [en] *Artsjournal.com*. 26 de Ene de 2009. Web. 11 de Dic de 2013. <[http://www.artsjournal.com/artopia/2009/01/on\\_kawara\\_just\\_in\\_time.html](http://www.artsjournal.com/artopia/2009/01/on_kawara_just_in_time.html)>

Prasad, Jayant. “Applications of Deconstruction”. *Newderrida.wordpress.com*. 19 de Nov de 2007. Web. 11 de Diciembre de 2013. <<http://newderrida.wordpress.com/2007/11/19/application-of-deconstruction/>>

———. “Some Key Terms”. *Newderrida.wordpress.com*. 19 de Nov de 2007. Web. 11 de Diciembre de 2013. <<http://newderrida.wordpress.com/2007/11/19/some-key-terms/>>

Puertas Moya, Francisco Ernesto. *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica*. La Rioja: Universidad de La Rioja, 2004. Impreso

Quevedo, Amalia. *De Foucault a Derrida: Pasando fugazmente por Deleuze y Guattari, Lyotard, Baudrillard*. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra, S.A, 2001. Impreso

Saltz, Jerry. "Reeling In The Years". *Nymag.com*. 1 de Feb de 2009. Web. 6 de Dic de 2013  
<<http://nymag.com/arts/art/reviews/53763/>>

Searle, Adrian. "It's a Date!". *The Gurardian.com*. 3 de Dic de 2002. Web. 6 de Dic de 2013  
<<http://www.theguardian.com/artanddesign/2002/dec/03/art.artsfeatures>>

Stangos, Nikos. *Conceptos del arte moderno: Del fauvismo al posmodernismo*. Barcelona: Ediciones Destino, 2000. Impreso

Titos Lomas, Francisco. *El tiempo desde una perspectiva filosófica*. nd. Web. 11 de Nov de 2013.  
<<http://www.juntadeandalucia.es/averroes/~23002413/palabra/19/monografico/eltempodesde.htm>>

Tohline, Max. *10oclockdot.tumblr.com*. 24 de Oct de 2012. Web. 13 de Dic de 2013  
<<http://10oclockdot.tumblr.com/post/34230156510/on-on-kawara-1-once-upon-a-time-some-artists>>

Vásquez Rocca, Adolfo. "Proust y Deleuze; Signos, tiempo recobrado y memoria involuntaria". *Observacionesfilosóficas.net*. nd. Web. 18 de Nov de 2013.  
<<http://www.observacionesfilosoficas.net/proustydeleuze.htm>>

Watkins, Jonathan. "Consciousness. Meditation. Watcher on the Hills – Volume 2". *Lespressesdureel.com*. nd. Web. 6 de Dic de 2013  
<<http://www.lespressesdureel.com/extrait.php?id=950&menu>>.

———. *On Kawara*. London: Phaidon, 2002. Impreso.

Woo, Jung-Ah Woo. "On Kawara's Date Paintings: Series of horror and boredom". *Readperiodicals.com*. 1 de Oct de 2010. Web. 6 de Dic de 2013  
<<http://www.readperiodicals.com/201010/2170220441.html#b>>

Youngs, Ian. "Artist make time for slow festival". *Mutualart.com*. 6 de Mar de 2012. Web. 6 de Dic de 2013. <<http://www.mutualart.com/OpenExternalArticle/Artists-make-time-for-slow-festival/1BE096D315299EC0>>

## OBRAS CITADAS

On Kawara. *I am still alive* . 1970. Telegrama. [Imagen en línea]. *Personal structures*. 10 de Dic de 2013.

<<http://www.personalstructures.org/index.php?page=186&lang=jp&item=252&n=0>>

———. *I got up*. 1968. Postal. [Imagen en línea]. *Phaidon*. 10 de Dic de 2013.

<<http://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2012/january/04/make-a-date-with-on-kawara/>>

———. *I Met*. 1966. Libro de artista

———. *I Read*. 1966. Libro de artista. [Imagen en línea]. *Lackar Zhao*. 10 de Dic de 2013.

<<http://lackarzhao.ivyb.org/?p=1532>>

———. *I Went*. 1966. Libro de artista. [Imagen en línea]. *Meesseen De Clercq*. 10 de Dic de 2013. < <http://www.meessendeclercq.be/exhibitions/past/2009/i-went>>

———. *One-Hundred-Years Calendar (24,845 Days)*. Técnica mixta. [Imagen en línea]. *The Red List*. 10 de Dic de 2013. < <http://theredlist.fr/wiki-2-351-382-1160-1284-view-japan-profile-kawara-on.html>>

———. *One Million Years*. 1969. Libro de artista. [Imagen en línea]. *Baltic*. 10 de Dic de 2013.

<<https://www.balticmill.com/whats-on/exhibitions/detail/on-kawara>>

———. *One Million Years*. 1969. Libro de artista. [Imagen en línea]. *David Zwirner*. 10 de Dic de 2013. < <http://www.davidzwirner.com/artists/on-kawara/survey/image/page/13/>>

———. *Pure Consciousness*. 1997. Instalación. [Imagen en línea]. *David Zwirner*. 10 de Dic de 2013. < <http://www.davidzwirner.com/artists/on-kawara/survey/image/page/7/#>>

———. *Today Series*. 1966. Técnica mixta. [Imagen en línea]. *Contemporary Art Daily*. 10 de Dic de 2013. <[http://www.contemporaryartdaily.com/2012/02/on-kawara-at-david-zwirner/okdzshow2012\\_525-01-2/](http://www.contemporaryartdaily.com/2012/02/on-kawara-at-david-zwirner/okdzshow2012_525-01-2/)>

———. *Today Series*. 1966. Técnica mixta. [Imagen en línea]. *David Zwirner*. 10 de Dic de 2013. <<http://www.davidzwirner.com/artists/on-kawara/survey/image/page/2/>>

ANEXO 2

CARTA DE AUTORIZACIÓN DE LOS AUTORES  
(Licencia de uso)

Bogotá, D.C., Abril 30 de 2014

Señores  
Biblioteca Alfonso Borrero Cabal S.J.  
Pontificia Universidad Javeriana  
Cuidad

Los suscritos: Diana Catalina Prieto Garcia, con C.C. No 1020780617  
\_\_\_\_\_, con C.C. No \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_, con C.C. No \_\_\_\_\_

En mi (nuestra) calidad de autor (es) exclusivo (s) de la obra titulada:  
On Kawara, Autobiografía Visual

(por favor señale con una "x" las opciones que apliquen)  
Tesis doctoral  Trabajo de grado  Premio o distinción: Si  No

cual: presentado y aprobado en el año 2014, por medio del presente escrito autorizo (autorizamos) a la Pontificia Universidad Javeriana para que, en desarrollo de la presente licencia de uso parcial, pueda ejercer sobre mi (nuestra) obra las atribuciones que se indican a continuación, teniendo en cuenta que en cualquier caso, la finalidad perseguida será facilitar, difundir y promover el aprendizaje, la enseñanza y la investigación.

En consecuencia, las atribuciones de usos temporales y parciales que por virtud de la presente licencia se autorizan a la Pontificia Universidad Javeriana, a los usuarios de la Biblioteca Alfonso Borrero Cabal S.J., así como a los usuarios de las redes, bases de datos y demás sitios web con los que la Universidad tenga perfeccionado un convenio, son:

AUTORIZO (AUTORIZAMOS)	SI	NO
1. La conservación de los ejemplares necesarios en la sala de tesis y trabajos de grado de la Biblioteca.	X	
2. La consulta física (sólo en las instalaciones de la Biblioteca)	X	
3. La consulta electrónica - on line (a través del catálogo Biblos y el Repositorio Institucional)	X	
4. La reproducción por cualquier formato conocido o por conocer	X	
5. La comunicación pública por cualquier procedimiento o medio físico o electrónico, así como su puesta a disposición en Internet	X	
6. La inclusión en bases de datos y en sitios web sean éstos onerosos o gratuitos, existiendo con ellos previo convenio perfeccionado con la Pontificia Universidad Javeriana para efectos de satisfacer los fines previstos. En este evento, tales sitios y sus usuarios tendrán las mismas facultades que las aquí concedidas con las mismas limitaciones y condiciones	X	

De acuerdo con la naturaleza del uso concedido, la presente licencia parcial se otorga a título gratuito por el máximo tiempo legal colombiano, con el propósito de que en dicho lapso mi (nuestra) obra sea explotada en las condiciones aquí estipuladas y para los fines indicados, respetando siempre la titularidad de los derechos patrimoniales y morales correspondientes, de

PJJ- BG Normas para la entrega de Tesis y Trabajos de grado a la Biblioteca General - Junio de 2013

acuerdo con los usos honrados, de manera proporcional y justificada a la finalidad perseguida, sin ánimo de lucro ni de comercialización.

De manera complementaria, garantizo (garantizamos) en mi (nuestra) calidad de estudiante (s) y por ende autor (es) exclusivo (s), que la Tesis o Trabajo de Grado en cuestión, es producto de mi (nuestra) plena autoría, de mi (nuestro) esfuerzo personal intelectual, como consecuencia de mi (nuestra) creación original particular y, por tanto, soy (somos) el (los) único (s) titular (es) de la misma. Además, aseguro (aseguramos) que no contiene citas, ni transcripciones de otras obras protegidas, por fuera de los límites autorizados por la ley, según los usos honrados, y en proporción a los fines previstos; ni tampoco contempla declaraciones difamatorias contra terceros; respetando el derecho a la imagen, intimidad, buen nombre y demás derechos constitucionales. Adicionalmente, manifiesto (manifestamos) que no se incluyeron expresiones contrarias al orden público ni a las buenas costumbres. En consecuencia, la responsabilidad directa en la elaboración, presentación, investigación y, en general, contenidos de la Tesis o Trabajo de Grado es de mi (nuestro) competencia exclusiva, eximiendo de toda responsabilidad a la Pontificia Universidad Javeriana por tales aspectos.

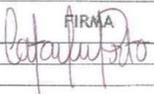
Sin perjuicio de los usos y atribuciones otorgadas en virtud de este documento, continuaré (continuaremos) conservando los correspondientes derechos patrimoniales sin modificación o restricción alguna, puesto que de acuerdo con la legislación colombiana aplicable, el presente es un acuerdo jurídico que en ningún caso conlleva la enajenación de los derechos patrimoniales derivados del régimen del Derecho de Autor.

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, "Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores", los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. En consecuencia, la Pontificia Universidad Javeriana está en la obligación de RESPETARLOS Y HACERLOS RESPETAR, para lo cual tomará las medidas correspondientes para garantizar su observancia.

**NOTA: Información Confidencial:**

Esta Tesis o Trabajo de Grado contiene información privilegiada, estratégica, secreta, confidencial y demás similar, o hace parte de una investigación que se adelanta y cuyos resultados finales no se han publicado. Si  No

En caso afirmativo expresamente indicaré (indicaremos), en carta adjunta, tal situación con el fin de que se mantenga la restricción de acceso.

NOMBRE COMPLETO	No. del documento de identidad	FIRMA
Diana Catalina Prieto Garcia	1020730617	

FACULTAD: Ciencias Sociales  
PROGRAMA ACADÉMICO: Enfermería

**ANEXO 3**  
**BIBLIOTECA ALFONSO BARRERO CABAL, S.J.**  
**DESCRIPCIÓN DE LA TESIS DOCTORAL O DEL TRABAJO DE GRADO**  
**FORMULARIO**

<b>TÍTULO COMPLETO DE LA TESIS DOCTORAL O TRABAJO DE GRADO</b>						
On Kawara, Autobiografía Visual						
<b>SUBTÍTULO, SI LO TIENE</b>						
<b>AUTOR O AUTORES</b>						
<b>Apellidos Completos</b>			<b>Nombres Completos</b>			
Prieto García			Diana Catalina			
<b>DIRECTOR (ES) TESIS DOCTORAL O DEL TRABAJO DE GRADO</b>						
<b>Apellidos Completos</b>			<b>Nombres Completos</b>			
Cárdenas Maldonado			Juan David			
<b>FACULTAD</b>						
Literatura						
<b>PROGRAMA ACADÉMICO</b>						
<b>Tipo de programa ( seleccione con "x" )</b>						
Pregrado	Especialización	Maestría	Doctorado			
X						
<b>Nombre del programa académico</b>						
Estudios Literarios						
<b>Nombres y apellidos del director del programa académico</b>						
Jaime Alejandro Rodríguez Ruiz						
<b>TRABAJO PARA OPTAR AL TÍTULO DE:</b>						
Profesional en Estudios Literarios						
<b>PREMIO O DISTINCIÓN</b> <i>(En caso de ser LAUREADAS o tener una mención especial):</i>						
<b>CIUDAD</b>		<b>AÑO DE PRESENTACIÓN DE LA TESIS O DEL TRABAJO DE GRADO</b>			<b>NÚMERO DE PÁGINAS</b>	
Bogotá		2014			86	
<b>TIPO DE ILUSTRACIONES ( seleccione con "x" )</b>						
Dibujos	Pinturas	Tablas, gráficos y diagramas	Planos	Mapas	Fotografías	Partituras
					X	
<b>SOFTWARE REQUERIDO O ESPECIALIZADO PARA LA LECTURA DEL DOCUMENTO</b>						
<b>Nota:</b> En caso de que el software (programa especializado requerido) no se encuentre licenciado por la Universidad a través de la Biblioteca (previa consulta al estudiante), el texto de la Tesis o Trabajo de Grado quedará solamente en formato PDF.						

MATERIAL ACOMPAÑANTE					
TIPO	DURACIÓN (minutos)	CANTIDAD	FORMATO		
			CD	DVD	Otro ¿Cuál?
Vídeo					
Audio					
Multimedia					
Producción electrónica					
Otro Cuál?					
DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVE EN ESPAÑOL E INGLÉS					
Son los términos que definen los temas que identifican el contenido. <i>(En caso de duda para designar estos descriptores, se recomienda consultar con la Sección de Desarrollo de Colecciones de la Biblioteca Alfonso Borrero Cabal S.J en el correo <a href="mailto:biblioteca@javeriana.edu.co">biblioteca@javeriana.edu.co</a>, donde se les orientará).</i>					
ESPAÑOL			INGLÉS		
Autobiografía			Autobiography		
Biografía			Biography		
Arte conceptual			Concept Art		
Escritura			Writing		
Literatura comparada			Comparative Literature		
RESUMEN DEL CONTENIDO EN ESPAÑOL E INGLÉS					
(Máximo 250 palabras - 1530 caracteres)					
<p>La investigación se propone poner en tensión la disciplina literaria con las artes plásticas a partir del análisis de la vida y obra del artista conceptual japonés On Kawara, ejemplo que desdibuja los límites entre ambas artes debido al carácter autobiográfico de sus series, su pregunta por la escritura, entre otros factores que conducen a la pregunta por lo literario.</p> <p>The research wants to show how the literary discipline and plastic arts coexist and resemble through the analysis of the life and work of the Japanese conceptual artist On Kawara, who blurs boundaries between the two arts due to his autobiographical series, his questions about writing, among other factors leading to the question of the literary.</p>					