

Julián Díaz, “Perec, Kawara, Morley, en tarjetas postales”, Cabañas Bravo, Miguel, e. al. (eds.), *El arte y el viaje*, Madrid, CSIC, 2011, pp. 249-254

Las postales de las que hablaré aquí remiten a viajes simulados, falsos, imposibles, como el *Viaje alrededor de mi habitación*, de Xavier de Maistre¹, o como el *Voyage en Mer du Nord*, de Marcel Broodthaers, película que se concibió, como los viajes de Julio Verne, como el libro citado, sin salir del propio domicilio. Los tres artistas de los que hablaré parecen muy conscientes, lo dejan muy claro en sus obras, de la imposibilidad –de la inutilidad- del viaje²; al menos de un viaje que supere el modelo vacacional del inolvidable M. Hulot. Parten de la base de que el desplazamiento no servirá para mucho más que la dura constatación de que el original se parece extraordinariamente a la copia y que, a veces, se ve en peores condiciones. Nuestros autores, incluso, parecen convencidos de que no hay que emprender viajes; “mejor que visitar Londres –escribe Georges Perec-, quedarse en casa, junto a la chimenea y leer las irremplazables informaciones que proporciona el Baedeker (edición de 1907)”³; el mismo autor nos invita a no esperar mucho del viaje; “ver aquello que siembre se soñó con ver. Pero ¿qué hemos soñado con ver? ¿Las grandes Pirámides? ¿El retrato de Melanchton, de Cranach? ¿La tumba de Marx? ¿La de Freud? ¿Boukhara y Samarkhanda? ¿El sombrero que lleva Katherine Herbut en Sylvia Scarlet?”⁴

En todo caso, las postales son representaciones portátiles del viaje, expresiones de posesión simbólica del territorio, síntomas del imaginario de un lugar, manifestaciones del tópico, expresiones de una mirada romántica y evocadora. Pero éstas de las que me voy a ocupar parecen parodiar la función de la postal, la segregan de su lugar natural en la cultura de masas, la convierten en otra cosa. Las postales (escritas) de Georges Perec (París, 1936, Iry-sur-Seine, 1982), las que enviaba On Kawara (Aichi-ken, Japón, 1932, o 1933, según algunos) y las que pintó Malcolm Morley (Londres, 1931), son el tema central de

¹ MAISTRE, Xavier de, *Viaje alrededor de mi habitación*, Funambulista, Madrid, 2007 (1795).

² AUGÉ, Marc, *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*, Gedisa, Barcelona, 1998 (1977)

³ PEREC, Georges, *Especies de espacios*, Montesinos, Bcelona, 1999 (1974), p. 103.

⁴ *Ibíd.*, p. 118.

este trabajo, que parte de la base de que, entre los tres grupos de postales, hay menos diferencias de lo que puede parecer.

Antes de entrar en el análisis de estos tres grupos de postales, puede ser oportuno recordar algunas de las consideraciones que hizo Jacques Derrida⁵ sobre la tarjeta postal; el filósofo podría ser nuestro cuarto productor de postales (de largo texto). Son documentos, dice Derrida, llenos de sobreentendidos y ambigüedades. Es difícil deducir si importa más la imagen o el texto; la postal se escribe siempre en clave; constituye un texto descubierto que cualquiera puede leer, semiprivado y semipúblico, pero sus claves escapan a un lector ocasional que no sea el destinatario, dicen mucho más de lo que cualquiera podría creer; véase, como ejemplo, la postal que envió Duchamp en 1936 a Meret Oppenheim; “he aquí un objeto manufacturado para una exposición eventual en el fondo del mar”, al dorso de la fotografía de un trasatlántico ¿quién podría entender esas claves, comprender en su justa medida los términos “objeto” y “exposición”, sobre la firma de Marcel Duchamp?

Como todos los detalles, las postales plantean un problema de escala que remite, dice Derrida, a las consideraciones de Freud y Lacan, especialmente las de éste último a propósito de “La carta robada”, el relato de Edgar Allan Poe⁶, especialmente por la afirmación de Dupin, el protagonista del relato, de que es difícil localizar en el mapa los lugares señalados con letras de gran tamaño y el hecho de que la policía no encuentre la carta robada en la residencia del ministro porque no está escondida, sino sobre el escritorio, en el lugar en que nadie espera encontrarla. Para Mieke Bal, es el más evidente de los problemas que plantea la obra más abierta de Louise Bourgeois, *Spider*⁷, pero no es exclusivo, de ninguna manera, atraviesa la historia del arte.

Nuestros tres artistas comparten un aire de época, se resisten a la clasificación y en su obra tienen una gran importancia el viaje y la autobiografía.

⁵ DERRIDA, Jacques, *La tarjeta postal de Sócrates a Freud y más allá*, Siglo XXI, Madrid, 2001 (1980).

⁶ LACAN, Jacques, *Escritos*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2002 (1966)

⁷ BAL, Mike, *Una casa para el sueño de la razón [Ensayo sobre Bourgeois]*, CENDEAC, Murcia, 2006.

Postales (d)escritas

En 1978 publicó Georges Perec (con una dedicatoria a Italo Calvino) un texto titulado “Doscientas cuarenta y tres postales de colores auténticos”, se trata de textos muy cortos, de apariencia banal, pequeñas narraciones que se complementan, alusiones a lugares con las que puede confeccionarse un mapa; “me importa mucho que parezcan triviales e insignificantes; es precisamente lo que las hace tan esenciales”⁸, ha escrito el autor, así que puede que no sean tan insustanciales. Nada lo es en este escritor cercano a las artes plásticas⁹ y, en algunos de sus textos, contiguo a las prácticas conceptuales¹⁰.

Sin imagen, las postales de Perec asumen la forma de un conjunto de aforismos, fragmentos que, como tales, aluden permanentemente a la posibilidad de recomposición. Se refieren a lugares concretos, cuentan historias y, por tanto, podrían constituirse en imágenes. Pueden entenderse como un modelo para armar, como un puzle, que es una forma recurrente en Perec. No es descartable que, leídas en diferentes órdenes, compongan uno varios relatos que el lector podría construir; aluden, en todo caso, al Grand Tour del siglo XX.

Como en la “literatura potencial” (Perec pertenecía, no se olvide, al OULIPO (Taller de literatura Potencial fundado por Raymond Queneau), como en las prácticas conceptuales, la presencia del lector es evidente y fuerte, “el acto creador –ha escrito Marcel Duchamp– no se efectúa por el artista solo; el espectador pone la obra en contacto con el mundo exterior descifrando e interpretando sus características internas, y así añade su aportación al acto creador. Esto se vuelve aún más evidente cuando la posteridad emite su fallo final y, a veces, rehabilita a artistas olvidados”¹¹. Las postales de Perec aparecen como una propuesta de configuración del mundo (un mundo de playas, sol, hoteles casinos, turistas quemados por el sol); el constructor último de esta imagen será,

⁸ PEREC, Georges, *Lo infraordinario*, Madrid, Impedimenta, 2008, p. 25

⁹ JOLY, Jean Luc, “Las ‘novelas’ del artista contemporáneo”, *Arte y Parte*, 89, 2010.

¹⁰ ROSENBERG, Harold, “Arte y palabras”, Gregory BATTCKOCK (ed.), *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977 (1973).

¹¹ DUCHAMP, Marcel, “El acto creador” (1957), MOURE, Gloria (ed.), *Duchamp* (catálogo exposición), Fundación caja de pensiones, Barcelona, 1984, p. 13.

sin duda el lector. Como ha escrito Julio Camarero, “no hay literatura sin lector, ello es bien sabido y ahora más que nunca, puesto que el lector interviene o puede intervenir en el acto de crear, puede ser creador a partir del método que se le propone”¹².

La obra de Georges Perec constituye un gran proyecto autobiográfico (autobiografía y viajes no son conceptos absolutamente separados). Conviene recordar algunos detalles de la biografía de Georges Perec; nació en París en 1936, su padre se alistó en el ejército francés en 1939 y murió en la que Marc Bloch denominó, en un interesantísimo libro, *La extraña derrota*, su madre fue deportada en 1943 y murió en Dranzky, cuando iba a ser enviada a Auschwitz; “hasta el 13 de octubre de 1958, por un decreto, no fue declarada oficialmente muerta el 11 de febrero de 1943 en Dranzky (Francia). Un decreto posterior, del 17 de noviembre de 1959, precisa que ‘si hubiera sido de nacionalidad francesa’ habría tenido derecho a la mención de ‘muerta por Francia’”¹³. Y otra declaración singular del escritor; “yo no tengo recuerdos de infancia. Hasta los doce años, más o menos, mi historia no ocupa más que unas pocas líneas. Perdí a mi padre a los cuatro años y a mi madre a los seis; pasé la guerra en distintas pensiones de Villard-de-Lans. En 1945 me adoptaron la hermana de mi padre y su marido”¹⁴. Perec ha explicado que el proyecto literario y el autobiográfico se concibieron casi al mismo tiempo, a veces revelando una verdadera obsesión por la exactitud y el detalle, como en un escrito intrigante, escrita en 1976, “Tentativa de inventario de los alimentos líquidos y sólidos que engullí en el transcurso del año mil novecientos setenta y cuatro”; donde se coloca en primer plano el inventario, el archivo, que son formas fundamentales en el arte conceptual.

Las palabras anteriores dejan claro el por qué del sentido autobiográfico de la literatura de Perec; aunque algunas obsesiones lo sitúan cerca de lo que, para entendernos, denominamos arte conceptual, por ejemplo su empeño en dar con

¹² CAMARERO, Julio, “Georges Perec y el OULIPO”, citado en *Anthropos. Revista de investigación científica de la cultura*, 135-135, 1992, p. 16

¹³ PEREC, Georges, *W o el recuerdo de la infancia*, citado en Jesús CAMARERO, “Perec autobiográfico: ceremonias de la escritura”, *Anthropos. Revista de investigación científica de la cultura*, 135-135, 1992, p. 40.

¹⁴ *Ibíd.*, p. 36.

una forma de escritura que garantice una lectura compartida, la presencia evidente del lector y sin embargo, o puede que por eso, la evidencia de lo autorreferencial, en *La disparition*, no se utiliza la letra e (la más usada en lengua francesa) y el título alude, precisamente, a esa desaparición.

La autobiografía no es una historia particular, sino un detalle para una historia colectiva. Perec dijo alguna vez que su novela más emblemática, *La vida. Instrucciones de uso* (1978), era una historia de los años 60, una historia panóptica, “me imagino un edificio parisino al que se ha quitado la fachada... de modo que desde la planta baja a la buhardilla, todos los aposentos que se hallan en la parte anterior del edificio sean inmediata y simultáneamente visibles”. La literatura descriptiva de Perec evoca siempre el viaje (aunque sea alrededor de la ciudad propia), del que al fin, queda sólo una descripción del lugar, *Especies de espacios* (1974), posee una interesante, distante y metódica descripción de *San Jerónimo en su escritorio*, de Antonello da Messina (“Desde la National Gallery me dieron ganas de enviarte aquellos Pontormo y luego pensé que semejante gesto te parecería irrisorio”¹⁵), después de otra que se ocupa de la que Raymond Roussel, otro gran viajero imaginario, hizo de su casa rodante, en el contexto de una reflexión sobre el espacio, sobre nuestro campo visual, limitado y corto.

Al fin, las postales de Perec (alguna se vincula a la novela *La vida. Instrucciones de uso*) son representaciones, muy gráficas, si se me permite la expresión, de paisajes banales, de lugares turísticos banales que podemos situar en el mapa y componer un puzzle, esa obsesión de Perec, pero donde el mundo es, en realidad un parque temático, todo es banal en las postales; tomo una al azar: “Nos alojamos en el Yalta. Muy buen tiempo. Comida de ensueño. Ambiente muy francófilo. Volvemos el 29”; bajo esta banalidad aparente, hay significados muy profundos.

Postales enviadas

Entre 1968 y 1979, On Kawara trabajó en su serie de postales, “Me levanté a las...”, una de las más importantes y conocidas. Lucy Lippard,

¹⁵ DERRIDA, Jacques, *La tarjeta postal*, op. cit, p. 211.

destinataria de algunas de estas tarjetas, ha explicado que “la fascinación que ejercen las precisas y obsesivas anotaciones de Kawara acerca de su lugar en el mundo implican una especie de autoafirmación de que el artista existe realmente. Al mismo tiempo carecen absolutamente de *pathos*, estableciendo con su objetividad el aislamiento impuesto que marca su vida y su arte”¹⁶. Lo explica Lippard en un libro que bien podría asociarse a las descripciones de Georges Perec, a sus clasificaciones, porque es una minuciosa historia de la desmaterialización del objeto artístico entre 1966 y 1972, escrita casi día por día, libro por libro.

Lippard habla de aislamiento porque On Kawara es un artista de la ocultación, no se conocen fotografías suyas, no concede entrevistas, no acude a las inauguraciones de sus exposiciones, a cambio, narra meticulosamente algunas partes de su biografía; en realidad, la obra de On Kawara trata exclusivamente sobre su vida, aunque, como dice Catherine Millet, sin hablar de ella.

Se sabe que On Kawara quedó traumatizado por los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki (la Segunda Guerra Mundial condicionó, en mayor o menor grado, la vida de nuestros tres artista), a los que el artista respondería con su serie *Las máscaras de la muerte*, una serie de pinturas figurativas que representaban cuerpos amputados, imágenes de cuerpos amputados, la mayoría de las cuales serán destruidas por el artista.

En 1955 está en México, y poco después en Nueva York, donde se define como ciudadano del mundo. Se conoce su fascinación por las pinturas de Altamira, que visitó en un momento indeterminado, y de su interés por Camus, Sartre y el existencialismo. y las postales, de las que nos ocuparemos después, dan idea de una vida muy viajera, se sabe también de su interés por Camus y el existencialismo.

No se reconoce en el término conceptual, y puede que haga bien, ya que una parte importante de su obra se ha realizado desde la pintura; las de fechas (*Date paintings*) siguen la tradición del *minimal* el autor se oculta

¹⁶ LIPPARD, Lucy, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Madrid, Akal, 2004, p. 91

meticulosamente y da a sus obras un aspecto industrial, y, sobre todo, impersonal. Pinturas que contienen una fecha, se realizan en un día y se asocian a un periódico (la prensa, ha escrito Walter Benjamin en un texto muy conocido, es el lugar en el que mejor puede materializarse la representación del autor como productor). Pese a todo, y bajo esta ocultación sistemática, la obra de Kawara tiene que ver con la autobiografía y con el viaje, no es el único artista conceptual que habla de su vida.

Las postales indican la existencia del artista y su posición en el espacio¹⁷. No debemos perder de vista el hecho de que las postales de Kawara, a diferencia de las de Perec, y las de Morley, sí son testimonio de un viaje, del que nada nos dicen, sólo nos presentan la imagen convencional, tópica y banal, del lugar. Las postales de On Kawara, al contrario que la de Perec sí tienen anverso y reverso, son postales “de verdad”. *I got up* es una serie de postales, con vistas de lugares en los que reside provisionalmente el artista, enviadas diariamente (dos por día) a personas conocidas. La fórmula “I got up”, la hora, la fecha en la lengua del país de residencia (o en esperanto), la dirección del destinatario y la de On Kawara se estampan con un tampón; aquí, como en las pinturas de fechas, el artista borra cualquier rasgo personal, especialmente porque prescinde de la escritura manuscrita y de la firma que son habituales en el envío de postales.

También envió telegramas, la mayoría contienen la fórmula *I Am Still Alive* (“aún estoy vivo”), Kawara cuestiona, de esta modo, la función tradicional del telegrama, dar noticias (luctuosas en muchas ocasiones), llamar la atención sobre un acontecimiento anormal; el artista japonés los usa para constatar la normalidad de estar vivo. Hay algunas variaciones, pocas, en los telegramas, el del 5 de diciembre de 1969 dice “No me voy a suicidar. No se preocupen”, el día 11 de diciembre del mismo año, Kawara escribía “No me voy a suicidar. Preocúpense”¹⁸.

La obra de Kawara mezcla (y aquí adquiere una gran importancia el empleo de la postal) ligereza y gravedad, insignificancia y tragedia (todo esto

¹⁷ GUASCH, Anna Maria, *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*, Siruela, Madrid, 2009.

¹⁸ LIPPARD, Lucy, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Madrid, Akal, 2004, p. 237

puede estar en una postal), ambición y modestia, detalles que nos interpelan, que nos hablan sobre el tiempo, la vida y la muerte.

Postales pintadas

Malcolm Morley (Londres, 1930), alrededor de 1971, convertía las postales de Nueva York en lienzos fotorrealistas. Morley fue testigo y víctima de los bombardeos alemanes sobre Londres en la Segunda Guerra Mundial, después de uno de ellos vio cómo se había destrozado un modelo a escala del navío Nelson. Viajero incansable, Morley, que de adolescente trabajó como grumete en un remolcador y después se hizo marino mercante, mira en estas postales a su lugar de residencia, Nueva York, donde vive desde 1958, imágenes banales que, a mayor escala, se alejan de cualquier tipo de realismo fotográfico y se presentan como una gestión de la cultura de masas que es engullida por el gran arte. Robert Hughes ha explicado como Morley somete las postales a un procedimiento de abstracción en el cuadro, sin olvidar el hecho de que, al reproducir el cuadro vuelven a ser postales¹⁹.

Los artistas no trasladan de modo automático la cultura de masas a los cuadros, en todo caso, la convierten en alto arte (podría ser que el término tuviera más vigencia de la que solemos darle). Parece haber un acuerdo en el talante postmoderno de Morley²⁰. Tras conocer a Barnett Newmann, trabajando Morley de camarero en un restaurante, se hicieron amigos, la respuesta de Morley al expresionismo abstracto será un modo de fotorrealismo (copia imágenes extraídas de los medios de comunicación, como los artistas pop, las acaba minuciosamente como los artistas minimalistas).

Desde 1971, Morley lleva al lienzo las postales en lo que él entiende como un regreso a la pintura euclidiana²¹, el sello tiene un paecido vago con Mme. Cezanne por lo que, en el cuadro, se convierte en una referencia erudita, y las

¹⁹ HUGHES, Robert, "Malcolm Morley" (1984), *A toda crítica*, Anagrama, Barcelona, 1992 (1990)

²⁰ MONTOLÍO, Celia, "Las ficciones de un nómada", *Lápiz*, 116, 1995

²¹ LEBENSZTEJN, Jean Claude, *Malcolm Morley. Itinéraires*, Musée d'Art Moderne et Contemporain, Ginebra, 2002.

etiquetas “por avión”, están separados, son *papiers collés*. Al año siguiente, en 1972, Malcolm Morley realiza una versión diferente, más grande, para el Whitney Museum, dándole un carácter de pinto-escultura, pintada por las dos caras, sin sello ni dirección y en la parte de la firma, saludos de Malcolm Morley para John Chamberlain, la pintura ha abandonado el muro, está en el suelo y es, en realidad, como una gran tarjeta postal; “la hice con una lupa y tenía la impresión de ser un pigmeo”, los problemas de escala, de nuevo.

Tiene en común el peso autobiográfico y emocional de su pintura, aunque Morley alude a otro tipo de viaje, como veremos, la postal banal, tópica, se asume en el cuadro como algo diferente, se enaltece y aquí tiene sentido recordar las reflexiones de Tom Crow sobre la relación, nada lineal, entre el arte y la cultura de masas, aunque, al fin, las postales de Morley tengan también algo de autobiográfico, y algo de viaje imaginario, al representar las postales de la ciudad donde vive, pese a que Morley, en alguna ocasión, ha planteado la posibilidad de pintar “cuadros de aventuras”.

Coda

Benjamin Buchloh ha escrito que “entre otras cosas, el arte conceptual intentó dismantelar la jerarquía de los medios que establece que la pintura es la forma artística superior, muy por encima de la fotografía”²², es posible que lo consiguiera, al hacerlo, nos emplazó a una mirada panóptica sobre la pintura, el arte conceptual y la literatura, que se encuentran en el ámbito de la representación.

Las postales son autobiográficas porque, al fin, lo que dice siempre una postal es que el remitente está vivo y está lejos.

Julián Díaz Sánchez

Universidad de Castilla-La Mancha

²² BUCHLOH, Benjamin, *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Akal, Madrid, 2004.