

# El texto como objeto estructural: Hacia un concepto de “escritura expandida” en las obras de Marcel Broodthaers y Vito Acconci

*Publicado en Investigación Nro 11*

**Text as a Structural Object: Towards a Concept of “Expanded Writing” in the work of Marcel Broodthaers and Vito Acconci**

**Autor:** Sandra Santana<sup>1</sup>

**Filiación:** Universidad de Zaragoza, Zaragoza, España.

**Email:** ssantana@unizar.es

## RESUMEN

Con el término de “campo expandido”, la crítica de arte estadounidense Rosalind Krauss puso de manifiesto en 1978 la ampliación del ámbito de la escultura hacia nuevas prácticas artísticas que trabajan con medios híbridos como el arte del paisaje, el video arte y el arte procesual. Este artículo muestra como, siguiendo la interpretación post-estructuralista del texto realizada por Roland Barthes y utilizada por Krauss como modelo para la comprensión del objeto artístico, es posible encontrar una nueva manera de comprender la escritura que sirve para explicar ciertas obras del arte conceptual desarrolladas durante la década de los años setenta. Las obras de Marcel Broodthaers y Vito Acconci sirven como ejemplos de este desplazamiento de la escritura desde la página impresa hacia otros formatos como la performance o la instalación artística.

**Palabras claves:** arte conceptual, escritura experimental, poesía visual, Roland Barthes, postestructuralismo, postmodernidad artística.

## ABSTRACT

With the term of “Expanded Field”, Rosalind Krauss stated in 1978

the ongoing broadening of the field of sculpture in order to draw attention about the new artistic works which had already derived in some artistic practices such as land art, video art, and processual art. This article shows how, also related with the post-structuralism of Roland Barthes, during the 1960s and 1970s a new way of conceiving the dimensions of writing that broadens the realm of words beyond the frame of the printed page was introduced. The works of Marcel Broodthaers and Vito Acconci are chosen as the paradigms of a change in the literary field in which the written word experiences a displacement from the printed page to other formats such as performance, film or installation.

**Keywords:** Conceptual Art, Experimental Writing, Visual Poetry, Post-structuralism, Roland Barthes, Post-Modern Art.

*“... y continuamos leyendo, después de algunos milenios, como si nunca hiciéramos otra cosa que aprender a leer”.*

Maurice Blanchot

Comencemos por lo evidente: un texto entendido en su sentido habitual está compuesto por palabras, éstas por letras y las letras por trazos gráficos más o menos regulares que de modo aislado pueden ser considerados como imágenes. Este carácter visual o plástico de la escritura suele pasar desapercibido en gran parte de la producción textual, pero se hace irremediabilmente visible en el arte y en la literatura de vanguardia<sup>2</sup>. En prácticamente todos los ismos encontramos la combinación de elementos lingüísticos utilizados en su carácter de signos icónicos: la tipografía de los carteles dadaístas, las parole in libertá de los futuristas, los caligramas surrealistas o la introducción de fragmentos de prensa con texto impreso en los cuadros cubistas son tan solo algunos ejemplos de los muchos modos en que la palabra y la imagen se han podido combinar en un mismo espacio dificultando su consideración dentro de un género estrictamente delimitado<sup>3</sup>. Una hibridación que, naturalmente, no sólo afecta a la palabra sino también al resto de medios utilizados en la producción artística.

Al igual que sucede en las otras artes, resulta difícil concebir la actitud de los artistas de vanguardia, y por tanto de la modernidad artística, sin ejercer una consideración global de las prácticas utilizadas en sus creaciones<sup>4</sup>. Si durante las vanguardias fueron

los propios creadores quienes justificaban la combinación de las diversas artes (música, pintura, escritura, escultura, etc.) en base a un proyecto colectivo que afectaba a todos los ámbitos de la creación y facetas de la vida, a finales de los años setenta del pasado siglo se impuso la necesidad de encontrar nuevas estrategias teóricas para explicar la variedad de procedimientos y materiales que se imponía de modo difícilmente eludible en el arte. Tendencias como el Pop Art, las obras del entorno Fluxus, el Minimalismo o el naciente Arte Conceptual recogían la herencia de las vanguardias históricas en la producción de unas obras en las que el medio no era meramente considerado como un material, sino más bien como un espacio imaginario de intercambio en el que era posible cualquier combinación de técnicas y materiales<sup>5</sup>. En lo que a la utilización del texto se refiere, la interrelación entre disciplinas propia de estas corrientes artísticas no sólo afecta a su consideración como elemento visual, sino que, desde entonces, si no ya desde las vanguardias, puede afirmarse que “el lenguaje, en sus muchas formas —como texto impreso, signos dibujados, palabras en la pared, discurso grabado, etc. — se ha convertido en un elemento fundamental del arte visual”<sup>6</sup>. Es llamativo, sin embargo, el que, si bien es habitual reconocer e incluir como parte de la tradición de las artes plásticas obras cuyo medio es, fundamentalmente, un texto (la obra *Homes of America* de Dan Graham, las *Instruction Painting* de Yoko Ono, *One and Three Chairs* de Joseph Kosuth o, en general, las obras del entorno de *Art & Language* podrían ser algunos ejemplos de ello), la tarea inversa, es decir, considerar obras que no estén formadas fundamentalmente por texto como parte de una literatura expandida, es, sin duda, menos frecuente.

Como caso ejemplar de los formatos híbridos que puede adquirir la escritura a partir de su consideración como “género expandido” nos referiremos a la obra de dos autores que, tras abandonar su carrera literaria, se convertirían en la década de los setenta en figuras destacadas dentro de los ámbitos del arte conceptual, la performance y el videoarte. El primero de ellos, Marcel Broodthaers, da en 1964 el primer paso en su transición hacia el campo de las artes plásticas mediante una pieza consistente en enyesar la mitad de un paquete de cincuenta ejemplares no

vendidos de su libro de poemas *Pense-Bête*. Si bien hasta ese momento era conocido en Bélgica únicamente por su obra poética, a partir de entonces el trabajo con objetos, ensamblajes, instalaciones y películas se convertirá en una constante en su proceso creativo, y sus obras pasarán en la década siguiente a constituir un referente incuestionable del arte conceptual. El segundo autor que tomaremos en consideración, procedente del ámbito estadounidense, es Vito Acconci, quien a finales de los años sesenta dejará de lado el contexto literario neoyorkino, en el que había participado activamente hasta la fecha como poeta y co-editor de la revista de creación *0 to 9*, para iniciarse en el ámbito del arte de acción. Inicialmente preocupado en su trabajo poético por el movimiento ocular que requiere el ejercicio de lectura sobre el papel y la participación del cuerpo en la actividad lectora, Acconci comenzará en 1969 a sustituir las líneas de texto por el propio cuerpo, y la página por el espacio público de la calle y la galería en obras como *Blinks* (en la que el artista caminaba por las calles de Nueva York disparando una máquina fotográfica al ritmo de sus parpadeos) o *Follwing Piece* (performance consistente en seguir a un transeúnte al azar hasta que le perdía de vista). Con estos trabajos, Acconci se convertirá en uno de los artistas pioneros dentro de los géneros híbridos del body art, la performance, las instalaciones y el videoarte<sup>7</sup>.

El hecho de que tanto Broodthaers como Acconci decidieran en un temprano momento de su carrera abandonar el libro impreso y las publicaciones literarias para comenzar a trabajar en galerías de arte permite plantear las siguientes cuestiones: ¿Se trata verdaderamente del abandono del ejercicio literario para iniciar un nuevo camino creativo dentro de las artes plásticas? ¿O puede ser vista esta transición como una ampliación del campo literario continuando con problemas que le son propios? Intentaremos demostrar que este desplazamiento de un campo a otro no es casual, sino que obedece al hecho de que existe un núcleo de problemas comunes a lo literario y a lo artístico que confluye en las obras de ambos autores. Si bien la ruptura de ambos con el texto literario no es radical (en sus primeros trabajos artísticos ambos establecen en ocasiones una referencia muy directa a la página, al libro o a la letra impresa, elementos fundamentales de la escritura),

el propósito de estas páginas consiste, sin embargo, en analizar dos obras de estos autores que, por una parte, en principio no contienen elementos textuales evidentes y, por otra, constituyen piezas centrales dentro de la evolución de su carrera. Nos referiremos, en concreto, más adelante, al Musée d'Art Moderne de Broodthaers, y a la performance Seedbed de Acconci.

¿Podríamos considerar que ambas obras, a pesar de que no consisten primariamente en ningún tipo de texto impreso pueden formar parte, en algún sentido, de un corpus literario “expandido”?

Es necesario señalar que la transición del trabajo con el texto a la creación plástica o visual de estos artistas viene acompañada de una serie de cambios que se producen en torno a los años 60 y que cristalizan en la década de los setenta tanto en la artes plásticas y su crítica, como en ciertas producciones literarias vinculadas a la popularización del postestructuralismo en Europa y, de modo especialmente llamativo, en los Estados Unidos. Cambios que inauguran un nuevo paradigma en el estudio y la creación de imágenes donde estas se identifican con los signos lingüísticos en su carácter de signos capaces de generar sentido a partir de una determinada estructura. Resulta especialmente llamativa y clarificadora la mención de Rosalind Krauss a la recepción de la obra de Roland Barthes en su propio trabajo como crítica de arte en Estados Unidos. En la introducción a su conocida obra *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (publicada en 1983, pero en la que recoge sus escritos sobre arte de los diez años anteriores) Krauss alude a la idoneidad de la metáfora barthesiana de la nave Argo para explicar el cambio detectado en la evolución desde una idea anterior que presentaba la obra de arte como “organismo” a la de su imagen como “estructura”. Citamos las palabras del propio Barthes a las que Krauss se refiere en su texto:

Imagen frecuente: la de la nave de Argo (luminosa y blanca); los argonautas iban reemplazando poco a poco sus piezas, de suerte que al fin tuvieron una nave enteramente nueva, sin tener que cambiarle ni el nombre ni la forma. Esa nave Argo es muy útil; proporciona a la alegoría un objeto eminentemente estructural, creado no por el genio, la inspiración, la determinación, la

evolución, sino por dos actos modestos (que no pueden captarse en ninguna mística de la creación) la sustitución (una pieza desplaza a otra, como en un paradigma) y la nominación (el nombre no está vinculado para nada a la estabilidad de las piezas): a fuerza de hacer combinaciones dentro de un mismo nombre, no queda ya nada del origen: Argo es un objeto que no tiene otra causa que su nombre u otra identidad que su forma. (Barthes, Roland Barthes 64)

Si bien Krauss utiliza la imagen de la nave Argo para explicar la naturaleza de los cambios en la producción de obras de arte de las últimas décadas, esta metáfora era sin duda el modelo pensado por Barthes para otro tipo de “objetos estructurales” que no contenían propiamente imágenes (al menos en un sentido primero) sino palabras. En su ensayo de 1971 “De la obra al texto”, el pensador había anunciado ya la pertinencia de romper con la metáfora de la obra literaria como organismo (organización cerrada) y sustituirla por la metáfora del texto como red (con una organización abierta y susceptible de ser modificada) (Cf. Barthes, *El susurro del lenguaje* 92). En el trasfondo de esta translación en las metáforas (del organismo a la estructura, o a la red), subyace un cambio en los modelos de significación propio del estructuralismo en el que el significante deja de ser una “etiqueta” (nombre) o una imagen del significado y este último pasa a ser el resultado de un sistema de sustituciones o de diferencias. Así, utilizando el ejemplo propuesto por la autora, el significado de la palabra “roca” no puede asociarse únicamente a “ese pedazo de materia que nos encontramos en el suelo”, sino que su empleo se realiza en el marco de una amplia gama de alternativas como: piedra, canto rodado, guijarro, peñasco, ágata, trozo de mineral, etc., que, dice Krauss, “revela toda una serie de asunciones que remiten a vocabularios enormemente diferentes: de escala, de dominio técnico (geológico), de emoción pintoresca, de generalidad o precisión verbal” (Krauss, *La originalidad* 17). Cada vocablo es, por tanto, lo que no son los otros. Si el significado de la palabra “roca” emerge en la negación de todos los otros términos no utilizados (un guijarro, un peñasco, una ágata, etc.), también el significado de una obra artística o de un texto va a surgir del entramado de diferencias que constituyen un determinado contexto

verbal. El significado de una palabra o de una obra, como la nave de los argonautas, deja de ser un objeto fijo y externo al lenguaje para convertirse en una “función del sistema en un momento dado”.  
(17)

El concepto de “campo expandido” fue acuñado en 1978 por la propia Rosalind Krauss al tratar de encontrar un marco adecuado para la lectura de las obras plásticas minimalistas de los años 60, así como de las creaciones de artistas como Robert Smithson, Richard Serra o Bruce Nauman, cuyas obras transgredían el género escultórico hacia lo que posteriormente recibiría la calificación de Land Art o instalaciones artísticas en auge durante la década de los setenta. Krauss sustituye el concepto de “medio” (más tarde se referirá a la condición post-media de las obras de arte<sup>8</sup>) por el de “campo expandido” negando así la teoría formalista popularizada por Clement Greenberg en la que un género se define por la crítica y la reflexión sobre sus propias limitaciones específicas (en el caso de la pintura, por ejemplo, la “planitud” de la superficie pictórica, la forma del soporte o las propiedades del pigmento). La lectura de las escultura minimalistas realizada por esta tradición abanderada por Greenberg trataba de hacer casar las formas y materiales de las obras minimalistas y post-minimalistas con las del constructivismo de Tatlin o Lyssitzky, contemplándolas como una evolución gradual de las mismas, pero sin atender a su contenido e intención en el contexto. En palabras de Krauss:

No importaba que el celuloide de Gabo fuera el signo de la lucidez y el intelecto, y que los plásticos teñidos con dyaglo de Judd hablaran el más moderno dialecto de California. No importaba que las formas constructivistas hubieran sido concebidas como una demostración visual de la coherencia y la lógica inmutable de las geometrías universales, y que sus aparentes contrapartidas minimalistas fueran explícitamente contingentes, que denotaran un universo cuya unidad no se debía al Entendimiento, sino a meros alambres, o al pegamento o al efecto casual de la gravedad.  
(Krauss, La originalidad 292)

En contra de una concepción estética que obliga a ampliar el concepto de escultura en base a una supuesta identidad de todas

las obras que trabajan con volúmenes en el espacio, Krauss considera el género escultórico como una categoría “históricamente delimitada, no universal”, que tiene su propia lógica interna, pero que puede ir modificándose a lo largo del tiempo. No se trata, por tanto, de una mera variación en las formas y materiales escultóricos, sino de cambios más radicales en la lógica de su producción y exhibición, es decir, de la lectura de las obras en un determinado contexto histórico, estético e ideológico. Según apuntaba Krauss en el mencionado artículo, cada vez se hacía más difícil definir las prácticas artísticas en relación a un determinado medio, la escultura en este caso, ya que estas hacían referencia a “las operaciones lógicas sobre un conjunto de términos culturales, para las que puede utilizarse cualquier medio (fotografía, libros, líneas en las paredes, espejos o la propia escultura)”. (303)

Para explicar la expansión del campo escultórico desde el minimalismo hacia las prácticas artísticas posmodernas, Krauss escoge los términos de “paisaje” y “arquitectura”, haciendo ver que las obras minimalistas no se definen por su trabajo con las formas en el espacio, sino como aquellos objetos que se encuentran en situación de exclusión frente a ambos conceptos, pero tomándolos, a su vez, como referencia límite. Así, por ejemplo, los *Mirrored Cubes* creados por Robert Morris en 1964 se definirían como la categoría resultante de sumar el “no-paisaje” y la “no-arquitectura”. El objeto escultórico sólo sería localizable en términos negativos como “aquello que estaba sobre o frente a un edificio y que no era el edificio, o aquello que estaba en el paisaje y no era el paisaje” (303). Asimismo, aunque sin ofrecer un desarrollo pormenorizado, Krauss se refiere a la posibilidad de analizar las prácticas derivadas de lo pictórico en términos de la oposición “unicidad / reproductibilidad”, evitando definirlos, de este modo, como hacía Greenberg, en base al trabajo de los artistas con el lienzo y el pigmento sobre una superficie plana.

Admitiendo este modo de leer las obras dentro de un determinado campo, más allá de los materiales o medios con los que trabaje el artista, sería pertinente, por tanto, preguntarse si es posible aplicar un campo lógico semejante dentro de la tradición poética que



permita explicar las obras de Acconci y Brodthaers como resultado de una ampliación del campo de la literatura. Evidentemente, no se trataría de introducir la literatura en el mismo esquema lógico que Krauss utiliza para definir la expansión de la escultura y la pintura hacia prácticas que trabajan con medios híbridos. Para ello sería más bien necesario encontrar una pareja de términos que, al igual que los de “paisaje / arquitectura” en el caso de la escultura, o los de “unicidad / reproductibilidad” en el caso de la pintura, sirviera para explicar otras obras que, si bien no son estrictamente “poemas” o “textos”, podrían explicarse dentro de un campo lógico expandido específicamente literario. De ser así, ¿qué pareja de términos duales opuestos podría escogerse como núcleo de esta problemática?

Sin aplicar estrictamente el “grupo de Piaget” recogido de la práctica estructuralista y utilizado por la autora, podría resultar de utilidad servirnos de los conceptos “visible / legible” para este fin<sup>9</sup>. Desde este punto de vista, la obra de Mallarmé, y concretamente el poema *Un coup de dè*, así como su proyecto conocido como *Le Livre* en el que trabajó más de treinta años, dejándolo inconcluso a su muerte, puede ocupar en poesía un lugar equivalente al que Krauss atribuye a Rodin en el caso de la escultura. El escultor francés, según Krauss, con obras como el *Homenaje a Balzac* (producida en 1897, el mismo año que el conocido poema mallarmiano) habría traspasado el umbral de la lógica del monumento entrando en un espacio negativo, en una especie de “deslocalización”, de “pérdida de lugar”. Se abriría así el camino para el trabajo con un espacio idealista continuado por un artista como Brancusi, en cuyas obras la escultura se extiende hacia abajo hasta “absorber” el pedestal y separarlo de su ubicación.

De modo semejante, en *Un coup de dè* de Mallarmé, con sus variaciones tipográficas y la distribución de las palabras sobre el espacio en blanco de la página, la lectura se convierte en un proceso activo en el que continuamente aparece y desaparece ante el lector el sentido del texto. Las palabras sobre la página impresa muestran una doble tensión entre lo visible y lo legible. En términos positivos, la poesía sería, por tanto, aquello que “es visible” y simultáneamente “es legible”. Pero, al mismo tiempo, la

pareja de términos “visible” y “legible” se muestran como excluyentes; de modo que si la palabra se hace visible en su materialidad (si nos detenemos en la forma gráfica del lenguaje escrito), entonces el texto se hace propiamente ilegible. Y, viceversa, para leer una palabra, para acceder a su sentido, es necesario renunciar a su carácter de signo visible, es necesario dejar de considerarla como una imagen. Lo visible es sólo un signo sin significado, lo legible no permite apreciar las características materiales, formales, de la obra. Por otra parte, la página ya no es únicamente un soporte (al igual que el pedestal en Brancusi), sino que pasa a formar parte del propio poema mostrando el espacio en blanco como silencio que acompaña a las palabras que continuamente se sumergen en él y vuelven a aparecer. Al igual que el aspecto “deslocalizado” de la escultura que Krauss enfatiza en su ensayo (en su carácter de objeto que se define negativamente como el no-paisaje y la no-arquitectura) y que puede rastrearse en su desarrollo posterior hasta servir para explicar algunas de las prácticas minimalistas, también la importancia de la tipología y esta doble naturaleza de la letra impresa (al mismo tiempo, portadora de un sentido invisible y manifestación tangible y visual, plástica) tienen en la literatura una continuación evidente, tal como mencionamos más arriba, en las prácticas de vanguardia y en la literatura concreta y visual posterior. Pero también un desarrollo de esta problemática, y esto es lo que quisiéramos sugerir aquí, puede estar presente en algunas otras obras artísticas en cuya composición el texto no ocupa un lugar central.

Regresemos a las obras de Marcel Broodthaers y Vito Acconci que habíamos propuesto para su análisis. El Musée d'Art Moderne. Département des Aigles, la institución ficticia de Broodthaers, fue inaugurado el 28 de septiembre de 1968 en la casa del artista sita en la calle de la Pépinière de Bruselas. El acto de apertura contó con discursos inaugurales de personalidades relevantes del mundo de la cultura y la palabra “museo” aparecía pintada sobre la fachada del edificio. Un jardín, una tortuga, cajas de embalaje con direcciones de envío y destino, así como una serie de tarjetas postales de maestros de la pintura clásica, eran, en definitiva, los objetos que componían su institución (David y Pelzer 192). Este

museo “inventado”, que prolongó sus actividades y exposiciones durante cuatro años, es, en primer lugar, una repetición en el marco de la ficción del desplazamiento llevado a cabo por el poeta al convertirse en artista plástico. Puede decirse que su cargo de director constituye, como el título que lo acredita como artista, una farsa teatral que pone de relieve la ficción misma del mercado literario y artístico. ¿Qué convierte a un artista en artista o en literato sino el ser reconocido y tratado como tal? ¿Qué título es necesario para poder optar a la supuesta calidad de criterio que se le reconoce al director de un museo? Pero, por otra parte, y esto es lo que más nos interesa aquí, puede decirse que el museo de Broodthaers existe en tanto que es legible. Al igual que en una ficción narrativa, los elementos que lo componen (como si fueran las letras de un texto) no son el museo mismo. El museo es, propiamente, lo que todos los elementos que lo constituyen hacen visible (al igual que la novela es aquello a lo que accedemos tras la descodificación de los signos gráficos). Es decir, los objetos son en sí intrascendentes, pero al mismo tiempo, la obra de Broodthaers no se puede comprender si no se tienen en cuenta los elementos visibles que lo componen. Las piezas aparentemente banales que conforman el museo broodthaeriano obedecen a una especie de gramática cuya estructura (como las piezas de la nave Argos) hace legible la ficción de un museo, pero, al igual que sucede con los signos lingüísticos en el poema de Mallarmé o en las prácticas de la poesía concreta, los elementos contemplados de modo independiente, en su materialidad o fuera de su contexto, se convierten en signos sin sentido. Una postal de Ingres o una caja de embalaje fuera del contexto museístico creado por Broodthaers, pierden el sentido que tenían al formar parte de él.

Analicemos ahora el caso de la performance Seedbed realizada en 1972 por Vito Acconci en la galería Sonnabend de Nueva York. A diferencia de la obra de Broodthaers, en esta pieza de arte de acción no existiría un conjunto de elementos u objetos que componga gramática alguna, pero la obra participa de una cierta problemática intrínseca al proceso de lectura en la que lo visible y lo legible también toman partido. Para la realización de esta pieza, el artista instaló una rampa de madera inclinada ocupando todo el espacio de exhibición. En la parte más alta de este falso suelo,

Acconci permanecía oculto mientras se masturbaba y manifestaba en voz alta las fantasías sexuales que le provocaban los visitantes mientras caminaban sobre el piso de la galería. En este caso, el cuerpo del artista, al igual que el del autor de un texto ante el lector en la lectura, permanece oculto, ausente, pero provoca con su voz, proyectada a través de los altavoces, una reacción en los visitantes de la galería. De este modo, se hace presente en la obra una de las principales preocupaciones de Acconci desde sus primeros textos literarios; esto es, el modo en que la lectura implica un proceso activo por parte del lector, a quien el escritor ausente obliga a moverse a través de la página para comprender el sentido del texto. Este desplazamiento provocado por un cuerpo invisible, característico de la escritura, se anticipaba ya en la obra mallarmeana al hacer consciente al lector del movimiento al que obliga la lectura al recorrer las palabras y los espacios en blanco que componen *Un coup de dè*s. En la performance de Acconci podría decirse que el suelo de la galería hace las veces de una página en blanco en la que los lectores / espectadores van realizando su lectura de la obra, al representarse por medio de la imaginación el cuerpo del artista. Un proceso que se completa, como en un circuito cerrado, por las huellas que los sonidos de las pisadas y las voces de los visitantes de la galería imprimen sobre el cuerpo de Acconci al excitar su deseo.

Tanto el Musée d'Art Moderne de Broodthaers, como la obra *Seedbed* de Acconci pueden ser consideradas desde esta perspectiva como formas de "escritura expandida" que, integrándose en una problemática propia del campo literario, no contienen sin embargo texto escrito en su sentido ordinario. Al igual que la nave de Argo, tomada por Barthes como modelo del objeto estructural, en el medio textual se han ido modificando todas las piezas que lo componen (las letras, las palabras e incluso la página) hasta no quedar ya nada de la antigua embarcación. Y, sin embargo, las obras de ambos artistas (ambos escritores en origen) conservan una cierta tensión en su estructura que todavía recuerda al objeto originario, esto es, al producido por el trabajo del escritor con el texto. Al margen del interés que pudiera suscitar el rastrear la influencia del pensamiento post-estructuralista de Barthes en las obras de estos autores<sup>10</sup>, el hecho de que sea posible realizar una

lectura eminentemente literaria de ciertas obras habitualmente interpretadas en el seno de la tradición de las artes visuales, nos plantea la necesidad de revisar esta tradición y su interacción con el ámbito literario del periodo. Por supuesto Broodthaers y Acconci no son los únicos ejemplos de este desplazamiento desde lo literario a lo artístico durante las décadas de los sesenta y setenta: el escultor Carl André, la artista polaca Ewa Partum, el austriaco Peter Weibel o algunos de los artistas del entorno Fluxus, o de Zaj en España, podrían ser considerados otros ejemplos de esta misma tendencia. Intentar mostrar los problemas específicamente literarios que manejan estas obras, puede resultar de la máxima utilidad a la hora de reflexionar sobre prácticas poéticas de este mismo periodo, al tiempo que abre la posibilidad de revisar en mayor profundidad las influencias literarias en sus respectivas obras.

## **BIBLIOGRAFÍA**

Acconci, Vito y Bernardette Mayer, Eds. 0 to 9 The Complete Magazine: 1967 – 1969. Nueva York: Ugly Duckling Presse, 2006. Impreso.

Barthes, Roland. Roland Barthes por Roland Barthes, Barcelona: Paidós, 2004. Impreso.

—. El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura, Barcelona: Paidós, 2009. Impreso.

David, Catherine y Brigitte Pelzer, Eds. Marcel Broodthaers. Madrid: Museo Reina Sofía, 1992. Impreso.

Folie, Sabine, Ed. Un Coup de Dés. Bild gewordene Schrift. Ein ABC der nachdenklichen Sprache. Viena: Generali Foundation, 2008. Impreso.

Kotz, Liz. Words to be Looked at. Language in 1960s Art. Massachusetts: MIT Press, 2007. Impreso.

Krauss, Rosalind. La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos. Madrid: Alianza, 1996.

—. A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition, Londres: Thames & Hudson, 2000. Impreso.

Mallarmé, Stéphane. Antología. Madrid: Visor, 2002. Impreso.

—. Fragmentos sobre el libro. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2002.

Impreso.

Moure, Gloria. Vito Acconci. Escritos, obras, proyectos. Barcelona: Poligrafía, 2001. Impreso.

Perloff, Marjorie. El momento futurista. La vanguardia y el lenguaje de la ruptura antes de la Primera Guerra Mundial. Valencia: Pre-textos, 2009. Impreso.

Rancière, Jaques. The future of the image. Londres: Verso, 2009. Impreso.

Santana, Sandra. “Las imágenes de la escritura: espacios de tensión entre lo visible y lo legible”. Boletín de estudios de filosofía y cultura, VIII (2013): 95-112. Impreso.

—. “El libro porvenir”. Escritura e imagen Vol. 2 (2006): 73-96 . Impreso.

**Fecha de recepción: 01/04/13**

**Fecha de aceptación: 26/09/14**

1 Sandra Santana (Madrid, 1978), profesora de Filosofía en la Universidad de Zaragoza y autora del ensayo El laberinto de la palabra. Karl Kraus en la Viena de fin de siglo (Acantilado, 2011; Premio Ciudad de Barcelona de Ensayo). Como traductora ha publicado versiones de los poemas de Ernst Jandl, Karl Kraus (Palabras en versos, 2005) y Peter Handke (Vivir sin poesía, 2009; premio de traducción del Ministerio de Educación, Arte y Cultura austriaco). Es autora también de los libros de poemas Marcha por el desierto (2004), Es el verbo tan frágil (Pre-Textos, 2008) e Y ¡pum! un tiro al pajarito (Arrebato, 2014). Asimismo, ha colaborado con diversos centros de arte e instituciones culturales (Casa Encendida, Centro de Arte dos de Mayo, LABoral, MediaLab) en la difusión de las prácticas artísticas contemporáneas a través de la acción poética.

2 Un desarrollo de las tensiones entre los aspectos visuales y semánticos del texto en la literatura del siglo XX, y por tanto un complemento a este texto, puede encontrarse en un trabajo anterior de la autora del presente artículo. (Santana “Las imágenes de la escritura”).

3 Marjorie Perloff es autora de un valioso estudio sobre el tratamiento visual de la escritura en los movimientos del futurismo y el cubismo. (Perloff, El momento futurista)

4 Jaques Rancière se ha referido a esta cuestión aludiendo a la falsa conclusión del paradigma crítico heredero de Clement Greenberg (al que nos referiremos más adelante en el texto) que habría visto en la automía del medio una liberación de las artes propia de la modernidad. Más bien al contrario, tal como afirma el filósofo, el arte parece liberarse en este momento histórico de su propio medio generando un

espacio de intercambio para elementos procedentes de cualquiera de las artes:

“When the representational model which held the arts at a distance from one another crumbled . . . what was produced was not the concentration of each art on its own materiality: on the contrary, these materialities themselves began to overlap without mediation. The challenge to the rules of representation guiding the comparison between arts led not to the autonomisation of each one on its own foundations, but to the direct encounter between the “foundations” themselves”. (Sabine Folie 204).

5 En este sentido Rosalind Krauss se ha referido a la condición “post-media” de las obras de arte. (Krauss, *A Voyage* 46)

6 “Almost anyone with a passing knowledge of contemporary art knows that language in its many forms —as printed texts, painted signs, words on the wall, recorded speech, and more— has become a primary element of visual art”. Bajo esta premisa se asienta la reciente obra de Lizz Kotz, que supone un estudio del uso del lenguaje en el arte europeo y americano de la segunda mitad del siglo XX. (Kotz, *Words to be Looked at* 1)

7 Para una exposición más detallada de la obra de Acconci véase la obra de Gloria Moure citada en la bibliografía.

8 En concreto, es precisamente la obra de Marcel Broodthaers la que inspira a la autora la idea del medio como ficción narrativa en la que cualquier material o práctica artística pueden darse combinadas (Krauss, *A Voyage* 46-53).

9 Nótese que esta pareja de términos han servido al pensador francés Jaques Rancière para denominar lo que él considera un régimen estético que habría dominado las artes desde finales del siglo XIX y que envuelve a las prácticas artísticas hasta la actualidad frente al régimen representativo anterior. Sin pretender abarcar exhaustivamente esta compleja problemática, digamos que la genealogía y derivaciones de esta tensión entre lo visible y lo legible, que Rancière traza en el caso de las artes visuales, puede hallarse igualmente en las prácticas poéticas. La caracterización del nuevo régimen estético apunta al hecho de que la imagen es sí misma habla y permanece, al mismo tiempo, en silencio. Las imágenes tiene un significado que está inscrito directamente en sus cuerpos, y al mismo tiempo manifiestan un silencio obstinado (Rancière, *The future of the image* 13-14).

10 Al margen de la influencia que en el ámbito estadounidense tuvo la figura de Barthes en el ámbito de la crítica artística, resulta significativo que en 1966 la obra de Broodthaers *Pense-Bête* fuera presentada en Bélgica durante una manifestación literaria organizada en el Theatre-Poeme en el marco de un coloquio internacional sobre la “situación de la escritura” que contaba con la presencia (entre otros autores, como Jean Lefebvre, Alain Badiou, Pierre Klossowski y Miche Deguy) de

Roland Barthes (Cf. David, Marcel Broodthaers 54).