

Algunas consideraciones sobre la escritura conceptual

Belén Gache

(Investigadora independiente, Argentina-España)¹

Resumen: En este texto me referiré al pasaje entre el conceptualismo lingüístico y la escritura conceptual. Mencionaré algunos autores cuya obra, en diferentes épocas y desde diferentes contextos, puede ser hoy considerada antecedente de ésta última, por ejemplo, Raymond Roussel, Marcel Duchamp o Gertrude Stein. Me detendré en la importancia que para esta práctica han tenido algunos de los escritores y artistas ligados a grupos como Oulipo y Fluxus. Aludiré a obras de Art & Language, On Kawara, John Baldessari, Vito Acconci, Joan Brossa, Ulises Carrión, José Luis Castillejo entre otros y me extenderé hasta las prácticas conceptuales presentes en obras basadas en Internet. Señalaré también algunas características de este tipo de escritura como la descontextualización, la apropiación, el uso de juegos del lenguaje, el uso de paradojas de sentido y de dimensiones metatextuales, de tautologías, de auto reflexibilidad, de combinatorias, el uso de restricciones, de partituras y algoritmos, de textos encontrados. A continuación, haré referencia a dos filósofos cuyo pensamiento ha influido fuertemente en la escritura conceptual: Ludwig Wittgenstein y Michel Foucault. Ambos han trabajado sobre los límites del discurso; ambos han realizado una crítica a las concepciones del lenguaje representacional; ambos han concebido al sujeto no ya como sujeto moderno considerado como una sustancia trascendental sino como instancia constituida tanto por las normas del lenguaje como por las del poder. Concluiré señalando la importancia política de la escritura conceptual que, al expandir el lenguaje hacia nuevos modos de comprensión, interroga las condiciones de su propia constitución, desestabilizando los tradicionales hábitos de lectura. Mediante sus diferentes estrategias, la escritura conceptual nos permite mirar las cosas de otra manera; nos permite leer de otra manera y cuestionar las formas normalizadas de nombrar y comprender el mundo.

Palabras clave: Conceptualismo, Escritura no mimética, Metatexto, Algoritmo, Literatura digital.

1. Belén Gache es una escritora y poeta española-argentina. Vive en Madrid. Desde comienzos de los años 90, realiza obras de poesía conceptual, literatura experimental y poesía electrónica. Es considerada una de las poetas pioneras en el uso de medios digitales. Ha publicado numerosos ensayos de literatura entre los que se destaca *Escrituras nómades, del libro perdido al hipertexto* (Gijón, Trea 2006). Se licenció en Historia del Arte y posee un Máster en Análisis del Discurso por la Universidad de Buenos Aires, donde dictó clases de semiótica y narratología, en la década del 90. Como narradora, publicó las novelas *Lunas eléctricas para las noches sin luna* (Sudamericana 2004), *Divina anarquía*, (Sudamericana 1999) y *Luna India*, (Planeta 1994). Su novela *La vida y obra de Ambrosia Pons* fue finalista en el XXIII Premio Herralde de Novela. Publicó los libros de poesía *After Lorca* (2019), *Meditaciones sobre la Revolución* (2014) y *El libro del Fin del Mundo* (2002). <http://belengache.net/>

Abstract: In this text I will refer to the passage between linguistic conceptualism and conceptual writing. I will mention some authors whose work, at different times and from different contexts, can today be considered antecedent of the latter, for example, Raymond Roussel, Marcel Duchamp or Gertrude Stein. I will focus on the importance that some of the writers and artists linked to groups like Oulipo and Fluxus have had for this practice. I will refer to works by Art & Language, On Kawara, John Baldessari, Vito Acconci, Joan Brossa, Ulises Carrión, José Luis Castillejo among others, and I will extend myself to the conceptual practices present in Internet-based works. I will also point out some characteristics of this type of writing such as decontextualization, appropriation, the use of language games, the use of paradoxes of meaning and metatextual dimensions, of tautologies, of self-reflexibility, of combinatorics, the use of restrictions, of scores and algorithms, of found texts. Next, I will refer to two philosophers whose thinking has strongly influenced conceptual writing: Ludwig Wittgenstein and Michel Foucault. Both have worked on the limits of discourse; both have criticized the conceptions of representational language; both have conceived the subject no longer as a modern subject considered as a transcendental substance but as an instance constituted both by the norms of language and those of power. I will conclude by pointing out the political importance of conceptual writing which, by expanding language towards new modes of understanding, questions the conditions of its own constitution, destabilizing traditional reading habits. Through its different strategies, conceptual writing allows us to look at things differently; allows us to read differently and question the standard ways of naming and understanding the world.

Keywords: Conceptualism, Non-mimetic writing, Metatext, Algorithm, Digital literature.

Recibido: 6 de setiembre. Aceptado: 18 de noviembre.

Un poco de historia

En 2014, escribí un libro de poesía conceptual titulado *Meditaciones sobre la Revolución*. En el prefacio, yo mencionaba algunas características de la escritura conceptual. Señalaba, por ejemplo, su carácter doble donde, por un lado, existe un concepto, una consigna, un algoritmo, una clave denominada pre-texto o ur-texto y, por el otro, el texto generado por ésta. Los pre-textos pueden ser restricciones (en un sentido oulipiano), reglas arbitrarias, técnicas aleatorias, técnicas de *éffacement*, significados paralelos, alegorías, documentaciones, partituras, apropiaciones (en sus diferentes formas: collages, citas, alteraciones, *détournements*, plagios). La duplicidad de los textos conceptuales se presenta como una dimensión metatextual que requiere del lector no tanto una lectura de las piezas como un *insight* de la idea que las genera. “Se trata no del enfoque sobre el posible significado de los signos escritos (siempre imaginario, múltiple, cambiante, fluyente, evanescente) sino de una reflexión sobre el acto mismo de escribir”, decía yo en aquel prefacio. Deconstruyendo la noción subjetiva y moderna de “poeta”,

la poesía conceptual interroga al lenguaje y se basa en la idea de que son las mismas palabras, las que crean su sentido. Este tipo de textos propone una diferente manera de escribir, una diferente manera de leer y, posiblemente también, una forma diferente de entender el mundo.

Mientras que el término “conceptualismo” se utilizaba ya desde comienzos de los años 60 en el contexto de Fluxus,² fue recién hacia finales de esa década en que el conceptualismo se presentó como movimiento determinado, con sus características propias. En esa época, se publicaron dos textos que, aunque provenían del campo de las artes visuales, planteaban características que serían comunes a todas las disciplinas creativas. Estos textos, que luego se convertirían en clásicos, fueron “Art after philosophy”, de Joseph Kosuth, publicado en 1966, y “Paragraphs on Conceptual Art”, de Sol Lewitt, publicado en 1967. Kosuth señalaba que ser un artista en su época significaba cuestionar la naturaleza del arte y que la producción de sentido debía predominar sobre la comunicación de significados. En esos años, él comenzó igualmente a realizar sus piezas *Titled (Art as Idea as Idea)* donde mediante la mera exposición de definiciones del diccionario a manera de obras, buscaba hacer visible la naturaleza tautológica del arte. Lewitt, por su parte, planteaba que las ideas solas, es decir, sin su concreción material, eran ya arte por derecho propio. Para él, el concepto era más importante que la realización física de la obra. En esa época, él estaba produciendo una serie de piezas que consistían en listas de instrucciones que indicaban cómo sus piezas debían ser realizadas. La realización material de las obras era llevada a cabo, a partir de las diferentes interpretaciones de estas instrucciones, por montajistas de museos, galerías, coleccionistas.

En aquel entonces, para referirse a las piezas de texto conceptuales, se hablaba de “conceptualismo lingüístico” o de obras “text based”. Aunque el texto ya se venía utilizando en las obras de arte visual hacía tiempo (por poner sólo un caso paradigmático, en la obra de Magritte), artistas como Kosuth o los miembros del colectivo Art & Language le daban, hacia finales de los 60, un rol central en sus trabajos. El conceptualismo lingüístico se consideraba en esa época el “núcleo duro” del arte conceptual. Pero ya desde aquella época, era muy difícil determinar fronteras entre los diferentes campos artísticos. Otro artista y poeta, Dick Higgins, planteaba en esos mismos años el concepto de “intermedialidad”³ que remitía a la superación de las compartimentaciones y de las categorías en el terreno cultural y a la asimilación de códigos de diferentes medios (multimedia) en una misma obra. La intermedialidad fue una importante noción asociada a la performance y al arte de medios que se volvería fundamental con la irrupción de las tecnologías digitales. Fue cultivada por muchos artistas conceptuales, por grupos como,

2. Henry Flynt ya catalogaba a sus piezas performáticas como “arte conceptual” en 1961.

3. Dick Higgins publicó su texto “Intermediality” en el número de febrero de 1966 del *Something Else Newsletter*

por ejemplo, Fluxus o Zaj. También por nuevas formas que surgían en la época como la poesía visual o la poesía sonora. Hoy, la poesía conceptual, desde la irrupción de las tecnologías digitales, es normalmente intermedial.

En 2005, encontraremos una nueva etiqueta, la de “escritura conceptual”, en la publicación *Against Expression, an anthology of Conceptual Writing*, editada por Craig Dworkin y Kenneth Goldsmith. También en el manifiesto “Paragraphs on Conceptual Writing”, publicado por Goldsmith en 2005 y que, de hecho, era una apropiación del manifiesto de Sol Lewitt de 1967, solo que cambiando la palabra “artista” por “escritor” y la palabra “arte” por “escritura”.

Pero lo cierto es que para ese entonces, hacía rato que la escritura conceptual existía paralelamente al arte conceptual pudiendo, además trazar su propia genealogía que iba desde el *Tristram Shandy*, de Lawrence Sterne hasta las obras de John Cage, pasando por Marcel Duchamp o Gertrude Stein. En todo caso, el término se convirtió en un paraguas que englobaba a diferentes escrituras experimentales que iban desde las obras basadas en restricciones del Oulipo hasta los caligramas de Joan Brossa.

Cuando Goldsmith y Dowkin hablaban de “escritura conceptual” a comienzos de los 2000, la asociaban específicamente a la idea de *uncreative writing* y a la idea del *found text* similar a la del *readymade* duchampiano. Esto se relacionaba también con la aparición de las nuevas tecnologías y prácticas de la escritura popularizadas a partir de la década del 90, desde el *copy-paste* a la generalizada manipulación de los textos digitales. Si bien en el ámbito de los EE. UU. suele primar esta idea de lo no creativo al hablar de escritura conceptual, para las prácticas conceptuales en el arte y la poesía de hoy la apropiación es solo una estrategia más de muchas otras.

Algunos autores

A continuación, mencionaré algunos autores cuya obra, en diferentes épocas y contextos, estuvo estrechamente ligada a lo que hoy entendemos por conceptualismo. A comienzos del siglo XX, tendremos, por ejemplo, la particular obra del poeta Alphonse Allais, quien incursionó en escrituras autorreferenciales y del nonsense antes que Alfred Jarry, Raymond Roussel o Marcel Duchamp. Fue autor de poemas homófonos, jugó con los títulos de sus pinturas monocromas, realizó composiciones de música minimalista como *Marche funèbre composée pour les funérailles d'un grand homme sourd* mucho antes de que John Cage compusiera su pieza 4'33”.

La obra de Raymond Roussel, por su parte, que tanto interesaría a Michel Foucault, ejercería una fuerte influencia tanto en el surrealismo como, ya en la década de

1960, en el Oulipo. Su obra se basa en la utilización de homófonos y de una serie de restricciones y de códigos.

Un poco más tarde, lo tendremos a Marcel Duchamp –hoy considerado el antecedente más importante para el conceptualismo de los años 60– y su experimentación con conceptos y palabras. Muchas de sus obras se constituyen como una transposición del método rousseliano al campo visual, recurriendo al uso de homófonos y de otros juegos lingüísticos. Duchamp cultivó tanto la escritura como las artes visuales, haciendo uso de *found texts*, sentidos dobles y paradojas del lenguaje.

Obras como *Rendezvous de dimanche, 6 février 1916 (à 1 heure ¾ après midi)*, de 1916, pueden hoy considerarse escritura conceptual en toda regla. En ella, Duchamp toma cuatro postales y escribe sobre ellas un texto sin respetar las reglas de separación de sílabas al final de los renglones. Luego las une con cinta adhesiva. La no correspondencia de los textos y la extraña división de las palabras produce un general extrañamiento del lenguaje que lo vuelve en gran medida ilegible. Cada postal conserva sin embargo su sello y está dirigida a Mr. and Mrs. Arensberg, 33 West 67th Street. Aquí el texto de las postales no interesa. El hincapié está puesto en la deixis temporal: tal hora, tal lugar. Este dato aparece no como lenguaje representativo o narrativo sino como mera información, como registro del momento puro en que el artista concibió la pieza.

En su paradigmático film experimental *Anémic Cinéma* (título que consiste en un anagrama irregular en sí mismo), Duchamp utiliza por su parte versos girantes contruidos en base a juegos de palabras: “Esquivons les ecchymoses des esquimaux aux mots exquis”, “Avez-vous déjà mis la moelle de l’épée dans le poil de l’aimée?”, etc.

Paralelamente, en el París de la década de 1920, Gertrude Stein estaba realizando experimentos lingüísticos radicales, influenciada tanto por el cubismo -mediante la diseción y reacomodamiento de fragmentos textuales y la manipulación de la sintaxis- como por sus estudios de psicología con William James, basados en textos autorreferenciales, en repeticiones y variaciones.

En los años 50, encontraremos a John Cage quien, además de sus composiciones musicales, también experimentaba con textos. Cage estuvo fuertemente influenciado por el zen, por la obra de Duchamp y por la filosofía de Ludwig Wittgenstein. Abordó la literatura aplicando las mismas nociones de azar e indeterminación que utilizaba en el campo de la música, por ejemplo, en sus *Mesostics*. También utilizó procedimientos conceptuales en piezas literarias como *Silence* (1961) o *New Lectures and Writings* (1967). Su “Lecture on nothing”, por ejemplo, se basa en la tautología y consiste en la descripción del mismo texto que se está recitando.

Mención especial merece, en la década del 60, el Oulipo, (Ouvroir de littérature potentielle. El grupo de escritores centrados en este grupo (François Le Lionnais, Ra-

ymond Queneau, Jacques Roubaud, Jacques Jouet, George Perec, Italo Calvino entre otros) utilizó métodos de creación literaria como las restricciones o las instrucciones, poniendo énfasis en la experimentación con el nivel formal del lenguaje y recurriendo a la noción de máquina como elemento metatextual privilegiado. El enfoque conceptual de las producciones del Oulipo se evidencia en la importancia que otorgan a los procedimientos que las generan. La literatura oulipiana también es rescatada hoy, en épocas digitales, debido a su uso de técnicas algorítmicas en la producción de las obras. Un ejemplo de escritura en base a restricciones serían las instrucciones dadas por Jacques Jouet para componer un “metro-poema”:

- A subway poem is a poem composed in the subway during the time of a journey
 - A subway poem counts as many verses as stations your trip has minus one
 - The first verse is composed in your head between the first two stations (counting the departure station).
 - It is transcribed on paper when the train stops at station two
 - The second verse is composed in your head between station two and three of your trip
 - It is transcribed on paper when the train stops at station three. And so on
 - The last verse of the poem is transcribed on the platform of your last station
- (Perloff 82).

- Un metro-poema es un poema compuesto en el metro durante el tiempo de un viaje.
 - Un metro-poema cuenta tantos versos como estaciones tenga su viaje, menos uno
 - El primer verso se compone mentalmente entre las dos primeras estaciones (contando la estación de salida)
 - Se transcribe en papel cuando el tren se detiene en la estación dos
 - El segundo verso se compone mentalmente entre las estaciones dos y tres de su viaje
 - Se transcribe en papel cuando el tren se detiene en la estación tres. Y así sucesivamente.
 - El último verso del poema se transcribirá en el andén de su última estación.
- (Perloff 82; traducción de la autora)

En las décadas del 60 y 70, encontraremos también a Fluxus, conformado por creadores provenientes de diferentes disciplinas (George Maciunas, George Brecht, Dick Higgins, Henry Flynt (quien, en 1963, ya había escrito su ensayo “Concept Art”) Robert Filliou, Yoko Ono, Nam June Paik, Wolf Vostell, etc.) cuyas piezas parten frecuentemente de estrategias conceptuales. Las escrituras producidas en este marco van desde instrucciones hasta revistas ensambladas y manifiestos. Las instrucciones de Fluxus se presentan en forma de rutinas breves denominadas *event scores* (partituras para eventos). Proponen una serie de acciones mentales o físicas para ser llevadas a cabo por los espectadores o lectores. En forma de tarjetas impresas (*event cards*), se harían famosas al aparecer en su forma definitiva en la caja Fluxus denominada *Water Yam*, publicada por George Brecht en 1960, y que incluía instrucciones como las siguientes:

-Window event: Opening a close window, closing an open window
-Telephone event: When the telephone rings, it is allowed to continue ringing, until it stops
-Radio event: turn on the radio. At the first sound, turn it off.
(Brecht)

-Evento para ventanas: abrir una ventana cerrada, cerrar una ventana abierta
-Evento para teléfono: cuando un teléfono suena, dejar que siga sonando hasta que pare
-Evento para radio: conectar la radio, al primer sonido que se escuche, apagarla
(Brecht; traducción de la autora)

De manera similar, Yoko Ono planteaba en su libro *Grapefruit*, basado en instrucciones, textos como, por ejemplo, *Pieza para arrojar*:

THROWING PIECE

Throw a stone in to the sky high enough
so it will not come back.
(Ono)

PIEZA PARA ARROJAR

Arroja una piedra hacia el cielo lo suficientemente alta
como para que no vuelva.
(Ono, traducción de la autora)

En esta misma época, tendremos una generación de importantes artistas conceptuales trabajando con textos: los ya citados Joseph Kosuth y Art & Language, On Kawara, Lawrence Weiner, John Baldessari, Vito Acconci, entre otros.

Fundado en 1968, el grupo *Art & language* se dedicó a cuestionar la relación entre arte y lenguaje utilizando en sus piezas sistemas simbólicos fuertemente codificados como, más allá de lo lingüístico, ecuaciones matemáticas, cartografías, diagramas o datos estadísticos. Analizando este tipo de códigos de representación ponían en evidencia la contingencia de nuestros mecanismos de percepción y de nuestras formas de catalogar la realidad.

On Kawara se dedicó a convertir su propia vida en obra autobiográfica explorando, a la vez, los conceptos de tiempo y espacio. En *One Million Years* listó cada año por un período de un millón de años, desde la concepción de la obra hacia el pasado, y desde la concepción de la obra hacia el futuro. Esta obra es a veces presentada en formato performático donde dos performers se dedican a leerla en público. En su serie *Today*, en la que trabajó por casi 50 años, Kawara pintó cada día, de forma casi mecánica, un cuadro en el que plasmaba la fecha del día. Estos cua-

dros son todos similares. La fecha aparece en blanco sobre un fondo de color plano. También produjo, desde 1968 a 1979, una serie de postales *I Got Up* que enviaba a sus conocidos, a sus familiares, a sus galeristas en donde estipulaba la hora en que se había levantado ese día. Otras de sus obras fueron *I Read, I Went, I Met*, consistentes en listados, registros neutros de sus actividades cotidianas. La obra basada en texto de Vito Acconci, quien empezó su carrera como poeta dedicándose luego a la performance y el video arte, se basa en una serie de estrategias conceptuales y se materializaba en listas, juegos lingüísticos, partituras. La pieza *Read this word*, de 1969, se basa en la tautología y en la descripción del acto de la lectura:

Read this word then read this word read this word next read this word now see one word see one word next see one word now and then see one word again look at three words here look at three words now look at three words now too take in five words again take in five words so take in five words do it now see these words at a glance see these words at this glance at this glance hold this line in view hold this line in another view and in a third view spot seven lines at once then twice then thrice then a fourth time a fifth a sixth a seventh an eighth
(Dworkin 111)

Lea esta palabra luego lea esta palabra lea esta palabra luego lea esta palabra ahora vea una palabra vea una palabra luego vea una palabra ahora y luego vea una palabra nuevamente vea tres palabras aquí vea tres palabras ahora vea tres palabras ahora también asimile cinco palabras de nuevo tome cinco palabras así que tome cinco palabras hágalo ahora mire estas palabras de un vistazo mire estas palabras en este vistazo en este vistazo sostenga esta línea a la vista sostenga esta línea a la vista y en una tercera vista señale siete líneas en una vez luego dos veces luego tres veces luego una cuarta vez una quinta una sexta una séptima una octava.

(Dworkin 111; traducción de la autora)

Con respecto a manifestaciones como la poesía visual, característica de la década del 70, ésta se basa muchas veces en estrategias conceptuales. La superposición de diferentes sistemas semióticos crea muchas veces efectos paradójales creando sentidos nuevos. De la vastísima producción de poesía visual, mencionaré aquí a Joan Brossa y a Ian Hamilton Finlay. En su experimentación intermedial con los signos, Brossa recurre muchas veces al uso de material encontrado, al collage y al montaje. Hamilton Finlay creó, por su parte, poesías, carteles, inscripciones instalaciones utilizando textos filosóficos y basándose en mitos o en personajes históricos (Robespierre, Saint Just) a partir de personales configuraciones narrativas. En la misma época, el poema semiótico comenzó a utilizar gráficos y diagramas de procesos informacionales. Según Wladimir Días-Pino, uno de sus creadores, el poema no debía escribirse solamente con palabras sino con signos de cualquier índole extendiendo el concepto mismo de literatura hacia diferentes sistemas semióticos.

Encontraremos a su vez, importantes ejemplos de escritura conceptual en la obra de Ulises Carrión. Desde los años 60, éste se dedicó a deconstruir tanto las estructuras sintácticas y los formatos poéticos convencionales como a experimentar con diferentes soportes más allá del libro. Generó publicaciones experimentales, libros de artista, revistas ensambladas, obras de arte correo buscando no sólo otra manera de producir poesía sino también de distribuirla y recepcionarla. Como centro de operaciones de todas las redes que generaba utilizó Other Books and So, su “anti-librería”, en Ámsterdam.

En España, el grupo Zaj, multidisciplinar igual que Fluxus, produjo también obras de poesía visual, arte correo, performances, libros de artista. José Luis Castillejo, poeta ligado al grupo, publicó libros como *La caída del avión en el terreno baldío* (1967), una serie de poemas cortos, frases y juegos visuales que forman una historia a partir de un conjunto de páginas sueltas recogidas en una caja de cartón y que ponen en crisis la tradicional concepción de la narrativa, o *El libro de las is* (1969), donde la letra i aparece en el centro de algunas de sus páginas. La clave es por completo arbitraria: la i aparece en aquellas páginas en las que el número de página en idioma inglés contiene a la letra i.

En los EE. UU., Kenneth Goldsmith utiliza técnicas de copia y apropiación, por ejemplo, en su obra *Day*. Ésta consiste en la copia, tipeada por él mismo, de la edición íntegra del 1 de septiembre de 2002 del diario *New York Times* (incluida la sección financiera con sus tablas). El libro ocupa 836 páginas. La recontextualización de los textos es una forma poderosa de generar nuevos significados. Goldsmith alude al *Pierre Menard* de Borges al referirse a sus técnicas. Por más que el texto sobre del *Quijote*, escrito por Menard, sea igual al de Cervantes, siempre aparecerán, como señala Borges, significados nuevos al partir las palabras de diferentes contextos. Esto pone en evidencia el hecho de que un texto jamás posee una identidad fija.

Otro ejemplo de escritura conceptual lo encontraremos en la obra del artista uruguayo Luis Camnitzer, radicado en Nueva York, muchas de cuyas piezas se basan en descripciones lingüísticas que difuminan los bordes entre lo visual y lo textual o, directamente, en frases lingüísticas descriptivas o tautológicas como, por ejemplo: *A surrounded space that expands in the direction you walk* (1966), *This is a mirror. You are a written sentence* (1971), *A statement enclosed in itself* (1971).

En los años 2000, encontraremos obras como las del poeta Riccardo Bogleione, radicado en Uruguay, editor de *Crux Desperationis*, *International Journal of Conceptual Writing*, con proyectos como por ejemplo *It's a Foul Weather in Us All*, una muestra en donde se exhiben los volúmenes de *La Tempestad* de Shakespeare maltratados por trece artistas, luego transformados en libro. Literalizando la metáfora, Bogleione ha instigado a sus colaboradores a dejar a la merced de la lluvia y el mal tiempo diferentes ediciones del libro de Shakespeare, reconstruyendo luego el texto en una versión frankensteiniana del mismo.

La aparición de las nuevas tecnologías digitales de escritura trajo aparejadas una diferente manera de escribir y de leer, actividades que, a partir de los años 90 del siglo pasado, no sólo pasan por el doble código lingüístico e informático, sino que, además, se convierten en actos realizadas por agenciamientos humano-maquinicos.⁴ La masificación de los nuevos medios electrónicos de escritura implicó, igualmente, una nueva crisis de representación del lenguaje, ahora asociada a temáticas como el post-humanismo o la inteligencia artificial. También llevaron a un replanteo del concepto de literatura. Hoy en día, en el maremágnum de textos que circulan en las redes, se pueden rastrear propuestas conectadas a estrategias conceptuales en blogs, *Instagram poetry*, *Twitter poetry*, *Twitter bots*, etc. La mayoría son, dadas las características de estos medios, efímeras y, en muchos casos, anónimas.

Con respecto a obras basadas en Internet, tomaré aquí tres ejemplos: *Amazon Noire*, *Of The Subcontract* y *Word Market*. Con una lógica de subversión corporativa, entre abril y octubre de 2006, el colectivo Übermorgen, junto con los artistas Alessandro Ludovico y Paulo Cirio, consiguieron descargar y distribuir 3000 libros del portal de Amazon valiéndose de los robots *Amazon noir*, por ellos desarrollados. Estos robots lograron ingresar a cada uno de estos libros a partir de la tecnología de “búsqueda dentro del libro” al alcance de los usuarios de Amazon, apropiándose de sus contenidos y desconociendo los derechos de copyright establecidos por la corporación librera. La acción tuvo por consecuencia una demanda legal que, por otra parte, se solucionó mediante un acuerdo extrajudicial en el que Amazon terminó comprando el software desarrollado por Übermorgen.

Of The Subcontract es una obra realizada en 2013 por Nick Thurston. Thurston editó como propia una colección de poesía lírica que en realidad había sido escrita por *freelancers* contratados por el servicio online Amazon's Mechanical Turk. Mediante esta obra, realizaba una crítica tanto a la explotación laboral capitalista como al concepto mismo de autor. Es interesante remarcar que, a comienzos de los años 30, Raymond Roussel había hecho algo similar contratando los servicios del ilustrador profesional Henri-Achille Zo.

Mi propia pieza *Word Market* (2012), consiste en un portal de Internet dedicado a la compraventa de palabras y permite a los usuarios adquirir las palabras que desean (si es que éstas están disponibles y no han sido compradas anteriormente por otras personas), y venderlas en línea teniendo en cuenta los precios al alza y a la baja para especular y obtener ganancias con las operaciones. En cada sociedad hay un sistema de valores “lingüísticos”, es decir, palabras que poseen una connotación positiva o negativa, palabras que valen más o valen menos, palabras cuyos valores van cambiando con el tiempo.

4. Utilizo el término agenciamiento tal como lo plantean Deleuze y Guattari.

Cuando concebí la pieza, me refería igualmente a la profusión de leyes de copyright que se registraba en la época y a la idea cuasi psicótica de intentar poseer las palabras. Para realizarla, yo había ideado un algoritmo que incluía tanto la dinámica del juego del Scrabble como las variaciones de precio de las *keywords* de Google Trends. La pieza incluía un certificado de propiedad y una cláusula de “Cease and desist” que podía enviarse a aquellos no propietarios que pretendían usar “ilegalmente” las palabras adquiridas por otras personas.

Las palabras y las cosas

El tema de la relación entre el lenguaje y el mundo ha sido siempre central a la filosofía, desde el Crátilo, de Platón hasta la filosofía analítica, pasando por la exégesis bíblica. Mencionaré aquí a dos filósofos cuyo pensamiento ha influido fuertemente en la escritura conceptual: Ludwig Wittgenstein y Michel Foucault. Si bien pertenecen a diferentes corrientes filosóficas – Wittgenstein, a la filosofía analítica y Foucault a la filosofía continental– ambos han abordado lo que, de un modo general, ha sido denominado “la filosofía del concepto”. Ambos han trabajado sobre los límites del discurso, sobre los “juegos del lenguaje” y los “juegos de la verdad”. Ambos han realizado una crítica a las concepciones del lenguaje representacional, ambos han concebido al sujeto no ya como sujeto moderno considerado como una sustancia trascendental sino como instancia constituida tanto por las normas del lenguaje como por las del poder.

Para Wittgenstein, el sentido de una palabra será su utilización en un contexto determinado. Para él, el uso del lenguaje puede relacionarse con un juego con sus diferentes reglas que deben aprenderse pero que también pueden cambiarse creando otras nuevas. Wittgenstein hace hincapié en la naturaleza cultural y social del lenguaje. Su idea de que “los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo”, planteada en sus *Investigaciones Filosóficas*, ha sido especialmente fértil al ser considerada desde la poesía experimental.

Contemporáneo tanto de Gertrude Stein como de Samuel Beckett, Wittgenstein tendrá una fuerte influencia en el pensamiento filosófico y literario en la segunda mitad del siglo XX. Su concepción de los juegos del lenguaje ha marcado las obras de creadores tan diferentes como Rosmarie Waldrop, Fluxus, Joseph Kosuth, Art & Language, Jacques Roubaud, Nanni Balestrini, el Gruppo 93, Bill Viola o Laurie Andreson entre muchísimos otros.

En cuanto a Michel Foucault, éste ha escrito textos fundamentales que refieren al tema de la representación, por ejemplo, su paradigmático libro *Les Mots et les choses*, *Une archéologie des sciences humaines* (Las palabras y las cosas, una arqueología de

las ciencias humanas), publicado originariamente en 1966. A lo largo de su carrera, Foucault ha escrito sobre la obra de diferentes creadores. En este estudio, nos interesan particularmente dos dado que han sido importantes antecedentes para la escritura conceptual: Raymond Roussel y René Magritte. En 1963, Foucault escribió su ensayo *Raymond Roussel*. Roussel es un escritor cuya literatura escapa a cualquier intención mimética y donde básicamente, el lenguaje habla de sí mismo. Trabaja el lenguaje a partir de la constante oscilación entre el doble y el mismo, la diferencia y la identidad. Las palabras fluctúan siempre entre lo que dicen y lo que enuncian como dos instancias diferentes. En sus textos, como señala Azucena González Blanco “el vínculo significado-significante se metamorfosea multiplicando lo sentidos de cada palabra”. (González Blanco, 2019) En su libro póstumo *Comment j’ai écrit certains de mes livres*, aparecido en 1935, Roussel devela las claves de la construcción de sus obras, cuyos procedimientos tanto interés generaron, por ejemplo, en Duchamp o, como vemos, en Foucault.

En 1973, Foucault escribió también el ensayo *Ceci n’est pas une pipe*, basado en la obra de René Magritte. El filósofo señala cómo el pintor trabaja con la contradicción entre diferentes sistemas semióticos cuestionando la relación entre las imágenes, las palabras y las cosas basada en la semejanza representativa. Con sus caligramas, Magritte plantea además una reflexión sobre la relación entre las acciones de leer y de mirar, muy diferentes entre sí. Sus obras exigen, más allá de la contemplación, una participación intelectual por parte del espectador. Entre 1927 y 1930, Magritte pintó la serie *Clef des songes* (La llave de los sueños). Se trataba de una serie de imágenes de objetos realistas pintados en lo que parecen ser pequeñas pizarras de colegio. Bajo éstas, escribía, con una cuidada caligrafía escolar, unas palabras que no se correspondían con los objetos representados. Magritte entendía que las palabras y las imágenes responden sólo de sí mismas y no pueden remitir a nada fuera de ellas dado que la realidad se escapa siempre por detrás de los signos. La significación de éstos dependerá, por tanto, de su uso y de su combinación. Cuarenta años más tarde, en otra apropiación del discurso pedagógico, John Baldessari presentaría su obra *Teaching a Plant the Alphabet* (Explicándole el alfabeto a una planta). Se trata de un vídeo en el cual el artista se dedicaba a enseñar una serie de carteles con letras del alfabeto a una planta en una maceta. Baldessari repite una y otra vez cada letra esperando inútilmente la comprensión por parte de la planta. En el vídeo, da una lección elemental del alfabeto a un vegetal, lo cual se nos presenta como un ejercicio absurdo en sí mismo pero, además, nos enfrenta con nuestras propias expectativas de cómo se supone que deben ser el arte o la educación.

Los casos de Magritte y Baldessari cuestionan, desde la gramática del primer nivel escolar o desde el mismo abecedario, toda posible enseñanza convencional, toda interpretación y hermenéutica moderna. La escritura conceptual se asocia a una lógica no

mimética. Sus textos interrogan las condiciones de su propia constitución, desestabilizan los tradicionales hábitos de lectura y demandan una implicación activa del lector a la hora de construir un sentido.

En la escritura conceptual, las operaciones de selección, descontextualización y recontextualización serán fundamentales. Algunas de sus estrategias serán la apropiación, el uso de juegos del lenguaje, el uso de paradojas de sentido, de dimensiones meta-textuales, de tautologías, de auto reflexibilidad, de combinatorias, el uso de restricciones, de partituras y algoritmos, de textos encontrados.

Para concluir, quisiera señalar la importancia política de la escritura conceptual al poner en evidencia las convenciones no solo literarias sino las del propio lenguaje, convirtiendo las palabras en objetos, volviéndolas opacas y autorreflexivas. Esta escritura propone una nueva epistemología; expande el lenguaje hacia nuevos modos de comprensión. Aquí no se trata ya del tradicional modelo de interpretación metafísica que busca un origen, una verdad, un único significado detrás de los significantes. Detrás de las palabras no hay nada y toda significación implica un juego donde no hay más que diferencias de diferencias que se despliegan en una infinita cadena de asociaciones. Mediante sus diferentes estrategias, la escritura conceptual nos permite mirar las cosas de otra manera; nos permite leer de otra manera y cuestionar las formas normalizadas de nombrar y comprender el mundo.

Bibliografía citada

Brecht, George. *Water Yam*. Daniel Templon Gallery, Paris, 1972.

Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos, Valencia, 1994.

Dworkin, Craig, editor. *Language to Cover a Page: The Early Writings of Vito Acconci*. MA, MIT Press, Cambridge, 2006.

Dworkin, Craig, y Kenneth Goldsmith. *Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing*. Northwestern University Press, Evanston, 2011.

Foucault, Michel. *Esto no es una pipa, ensayo sobre Magritte*. Anagrama, Barcelona, 1981.

---. *Raymond Roussel*. Editions Gallimard, Paris, 1963.

Gache, Belén. *Escrituras nómades, del libro perdido al hipertexto*. TREA, Gijón, 2006.

---. *Instrucciones de uso, Partituras, recetas y algoritmos en la poesía y el arte contemporáneos*, Plataforma Par(ent)esis, Florianopolis, 2017.

---. *Meditaciones sobre la revolución*. Sociedad Lunar, Madrid, 2014.

Goldsmith, Kenneth. *Uncreative Writing, Managing Language in the Digital Age*. Columbia University Press, 2011.

González Blanco, Azucena. "La hermenéutica literaria de Michel Foucault." *Revista de Literatura*, 161, vol. LXXXI, 2019, pp 7-28.

Ono, Yoko. *Grapefruit, A Book of Instructions and Drawings*. Simon & Schuster, Nueva York, 1970.

Perloff, Marjorie. *Radical Artifice, Writing Poetry in the Age of Media*. University of Chicago Press, Chicago, 1991.

---. *Unoriginal Genius, Poetry by Other Means in the New Century*. University of Chicago Press, Chicago, 2010.

---. *Wittgenstein's Ladder: Poetic Language and the Strangeness of the Ordinary*. University of Chicago Press, Chicago, 2012.

Wittgenstein, Ludwig. *Investigaciones filosóficas*. Grijalbo, Barcelona, 1988.